L. eleg. g. 93 r -1 Dambeck

Lastregister des 2 Theils: f. 7. 12.

<36627271840012

<36627271840012

Bayer. Staatsbibliothek

Vorlesungen

über

AESTHETIK

von

Johann Heinr. Dambeck

Professor der Aesthetik

an der

UNIVERSITÆT zu PRAG.

Herausgegeben

von

Jos. A. Hanslik.

Erster Theil.

PRAG. 1822.

Bei Carl Wilhelm Enders.

C. Kellner Sc.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Vorwort.

Die Aesthetik, in dem später zu erklärenden Sinne, nehmlich als Kunstlehre betrachtet, läßt sich füglich in zwei Haupttheile sondern, den allgemeinen und den speziellen. Der allgemeine begreift die Summe jener Gesetze, welche, überhaupt genommen, die ganze Sphäre schöner Künste betreffen, die also jede Kunst in dem Maße, als es ihre Natur zuläßt, erfüllen muß, und von denen sie nichts willkührlich oder aus Nichtachtung vergeben kann, ohne den Begriff schöner Kunst überhaupt, und ihre eigne Würde als solche zu beeinträchtigen. Der spezielle oder besondre Theil enthält außer der Anwendung der allgemeinen auch jene besondern Regeln, welche das ästhetisch Eigenthümliche, Unterscheidende einzelner schöner Künste, als der Dichtkunst, Redekunst, Tonkunst, Malerei, Skulptur, Baukunst, Mimik, Orchestik, Schauspielkunst, je nach der individuellen Sphäre derselben, den verschiedenen Mitteln, deren sie sich zu ihren Darstel-

lungen bedienen, u. s. w. angehn; Regeln, die wieder keine einzelne Kunst willkührlich hintansetzen darf, ohne ihrem speziellen Charakter, als dieser bestimmten Kunst, zu schaden. *) — Insofern nun der allgemeine Theil sich mit Ausmittlung und Aufstellung gemeinschaftlich-verbindender Grundsätze für die schönen Künste überhaupt beschäftigt, der besondre aber Art und Grad ihrer Anwendung auf die einzelnen Künste zeigt, kann man jenen auch den theoretischen, diesen den praktischen Theil der Aesthetik nennen.

*) So ist es z. B. allgemeines Gesetz aller schönen Künste: daß sie ihre Ideale frei zu Fixirung oder Mittheilung schöner Empfindungen darstellen, diese Empfindungen seyen nun Empfindungen des Erhabnen, Tragischen oder der Anmuth. — So ist das Versammeln des Mannigfachen zur Einheit, ein gewisser Grad von Einförmigkeit, so ist Wahrheit, Wahrscheinlichkeit, Verhältnißmäßigkeit, Natürlichkeit, Neuheit, Kontrast ꝛc. allgemeines Gesetz und zugleich nothwendige Eigenschaft jedes schönen Kunstwerks. — Besondre Regel ist es z. B. für Malerei und Plastik, keine schnelle Bewegung fixiren zu wollen, für Tonkunst, nicht in die Sphäre des blos Sichtbaren einzugreifen, für Poesie, Ton und Weise des Ausdrucks der besondern Dichtungsform, der jedesmaligen Empfindung anzupassen, so die Regeln des Versbaues ꝛc. ꝛc.

Allgemeiner oder theoretischer Theil.

Einleitung.

Wortbegriff der Aesthetik.

Das Wort Aesthetik, welches nun im Deutschen schon das Bürgerrecht erlangt hat, stammt von dem griechischen Mittelzeitwort *αἰσθάνομαι* her. Man übersetzt dies gewöhnlich mit empfinden. Streng genommen ist diese Uibersetzung nicht die richtigste. *Αἰσθέσθαι* heißt nicht so wohl empfinden, als vielmehr blos physisch affizirt oder gerührt werden, und das davon abgeleitete *αἴσθησις*, auch nicht Empfindung, oder wohl gar, wie es Einige geben, Geschmack (Empfindung des Schönen), sondern: körperliche Affekzion, Rührung oder Reizung der Organe, so wie es z. B. die Rührung der Gesichtsnerven durch das Licht, der Gehörswerkzeuge durch den Schall, der Geruchsorgane durch den Duft ist, wobei sich die Seele blos leidend verhält. Es fällt von selbst auf, wie sehr diese blos physische Rührung, bei der die Seele nicht einmal Selbstthätigkeit beweist, ja oft nicht einmal des physischen Eindrucks sich bewußt ist, wie z. B. der Einwirkung des Lichtstrahls beim Sehen, und also im eigentlichen Verstande nur perzipirt, von Empfindung verschieden ist. Deutlich aber erhellt der Unterschied, wenn man auf die Entstehungsart der Empfindungen merkt. Die Erfahrung überzeugt uns

nehmlich, daß Empfindungen eigentlich erst dann entstehen, wenn die erkennende oder sittliche, d. i. mit einem Worte die vernünftige Natur Vorstellungen auf das jedem Menschen angeborne Vermögen von Lust und Unlust (auf seine Empfindsamkeit im weitern Sinne des Worts) bezieht. Ein Beispiel zur Erläuterung. Denken wir uns den Sokrates, umgeben von einer Menge Menschen, vor der Heliäa, und von seinen Richtern zum Tode verurtheilt. Ließe sich's annehmen, es habe sich unter dieser Menge irgend Jemand befunden, der dem ganzen Vorgange völlig gedankenlos und ohne das geringste Interesse beiwohnte, so hätte er blos eine physische Affekzion, insofern er sich aber auch dessen, was er sah und hörte, bewußt war, doch nur eine sinnliche Vorstellung, durch Ohr und Auge, aber immer noch keine Empfindung davon gehabt. — Nun aber denken wir uns in jener Versammlung Andre, die in dem Verurtheilten den Mann von strengster Redlichkeit und unverletzter Tugend, den edlen Lehrer und Erzieher der Jugend, den trefflichen Bürger und Wohlthäter seines Vaterlandes, auf dessen Dankbarkeit er die gegründetsten Ansprüche hatte, den Mann endlich erblickten, welchen das Orakel zu Delphi selbst für den weisesten der Griechen erklärt hatte; dagegen aber in seinen Richtern, den Heliasten, die niedern, habsüchtigen, leidenschaftlichen und bestechlichen Personen, die sie wirklich waren; nehmen wir ferner an, daß diese letztern Zuschauer jene Vorstellungen erkennender und sittlicher Natur auf das ihnen, wie jedem Menschen, ursprünglich eigene Vermögen von Lust und Unlust bezogen: so mußten nothwendig sofort Empfindungen des innigsten Mitleids mit dem schuldlos und widerrechtlich Verurtheilten, so wie der höchsten Indignazion und des Abscheues gegen seine ungerechten Richter in ihnen entstehn. — Denken wir uns ferner den Sokra-

tes im Kerker, wie er Krito's Antrag, ihn daraus zu befreien, ausschlägt, weil es ungerecht und schimpflich sey, die Wache zu bestechen, weil, eigenmächtig die Flucht ergreifen, eben so viel hieße, als den Staat und die Gesetze durch ein schlechtes Beispiel untergraben; denken wir ihn uns endlich, wie er kurz vor seinem Tode mit seinen Freunden eben so ruhig, als sonst, über Tod und Unsterblichkeit philosophirte, ja sogar noch, wie ehmals, zu scherzen vermochte: so mußten die Vorstellungen dieser strengen Gerechtigkeitsliebe, dieser bis in den Tod ausdauernden patriotischen Tugend, dieses Gleichmuths, der Seelenruhe und Heiterkeit selbst an Grabesrand auf seine Freunde, als aufmerksame und theilnehmende Beobachter, nehmlich auf ihr Vermögen von Lust und Unlust, unstreitig tiefen Eindruck machen, und so ohne Zweifel sehr erhebende, insofern also auch angenehme Empfindungen in ihnen erzeugen. — Empfindung nun hieß bei den Griechen *πάθος*, und im Latein brauchten selbst neuere Schriftsteller, wie z. B. Descartes u. A. vor Leibnitz das Wort passio in weiterer Bedeutung dafür. *Αἴσθησις* ist also gar sehr verschieden von Empfindung; aber, was noch mehr ist, nicht nur von dieser, sondern selbst von sinnlicher Vorstellung und von Gefühl. Denn bei der sinnlichen Vorstellung zeigt sich die Seele wenigstens insofern thätig, als sie, ihre Aufmerksamkeit auf einen Gegenstand richtend, sich seiner wahrnehmbaren (erkennbaren) Beschaffenheiten mittelst eines äußern oder des innern Sinnes klar bewußt wird, und diese von den ähnlichen Eigenschaften andrer Gegenstände eben sowohl mittelst der Sinne unterscheidet; beim Gefühl aber insofern, als sie ihre Aufmerksamkeit auf die im gröbern Nervenorganism vorgehenden sensibeln (fühlbaren) Veränderungen richtet, und sich so unmittelbar des Schmerzens oder Kitzels bewußt wird. —

Irgend ein Mensch — ein Wilder z. B. — sehe zum erstenmal Feuer. Insofern er nun seine Aufmerksamkeit auf Form, Farbe, Glanz, Beweglichkeit (erkennbare Eigenschaften) der Flamme richtet, hat er eine sinnliche Vorstellung davon. Er brennt sich daran, und hat nun nebst der sinnlichen Wahrnehmung auch das Gefühl einer schmerzenden Eigenschaft des Feuers. Setzen wir nun, er verletze sich zugleich an einer Nessel, deren Eindruck bekanntlich dem Brennen des Feuers ähnelt, so hat er nun wieder: erstlich sinnliche Wahrnehmung und Gefühl von der Einwirkung der Nessel, aber auch zweitens bei dem doppelten Eindrucke der Flamme und der Nessel eine sinnliche Vorstellung von der Aehnlichkeit und Verschiedenheit beider in Hinsicht ihrer Einwirkung. — Ungeachtet dieser bedeutenden Unterschiede zwischen physischem Reiz, sinnlicher Vorstellung, Gefühl und Empfindung, ist man denn doch seit lange her gewohnt, das Wort αἴσθησις in den Bedeutungen sinnlicher Vorstellung, Gefühl und Empfindung zu nehmen, und so könnte man Aesthetik dem Nominal- oder Wortbegriffe nach mit: Lehre von der Sinnlichkeit oder dem Anschauungs- Gefühls- und Empfindungsvermögen übersetzen.

Note. Schon aus dieser Worterklärung, der zufolge Aesthetik so viel als Empfindungslehre heißt, ergibt sich, daß sie, um ihren Namen mit Recht zu führen, vorzüglich die Empfindungen (deren Wichtigkeit für den Künstler in der Folge deutlich erhellen wird) zum Gegenstand ihrer Forschungen und Untersuchungen machen soll. Nur zu häufig stellte man sich indeß unter dieser Lehre etwas ganz andres vor; nicht selten vermischte man die besondern Grundsätze einzelner Künste mit den allgemeinen der Kunst überhaupt, entwickelte oft nur

die vorzüglichsten Gesetze und Regeln der Poetik und Rhetorik, und gab dieser Entwicklung sehr einseitig und mit Unrecht den Namen der Aesthetik.

Unter Sinnlichkeit ist übrigens hier keineswegs die unsittliche Beschaffenheit des Begehrungsvermögens zu verstehn, der zufolge Jemand die Gesetze der Vernunft den Foderungen seiner Neigungen, Triebe und Leidenschaften hintansetzt, und mit verkehrtem Streben blindlings dem Drange der letztern folgt. Man bezeichnet damit das Vermögen, Vorstellungen unmittelbar durch irgend einen äußern oder den innern Sinn zu erhalten, zugleich mit dem Vermögen der Gefühle und Empfindungen. — So haben wir von der Blume, die uns zu Gesichte kommt, von dem Akkorde, den unser Ohr vernimmt, wenn ihr Eindruck die Thätigkeit der Seele weckt, so daß wir uns ihrer Erscheinung, ihrer Einwirkung auf uns klar bewußt werden, eine Anschauung oder unmittelbare sinnliche Vorstellung, im Gegensatz mit der durch den Verstand vermittelten oder dem Begriffe, den wir uns dann formen, wenn wir uns die einzelnen Bestandtheile der Blume, als: Stengel, Blätter, Kelche, Staubfäden, Farbe, Gestalt ꝛc., des Akkordes, wenn wir uns die einzelnen Töne desselben, ihr Verhältniß zu einander ꝛc., also das Mannigfache verdeutlichen, zur Einheit versammeln, und so Blume, Akkord denken. Unter Empfindungen aber versteht man, wie schon aus dem Vorhergehenden fließt, die durch Vorstellungen erkennender und sittlicher Natur vermittelten Wahrnehmungen der Lust und Unlust. Empfindungen können wir also nur dann haben, wenn wir die Gegenstände, oder vielmehr die Vorstellung derselben auf das, uns von Natur aus eigene, sinnliche Vermögen von Lust und Un-

lust beziehen. Nur mittelst dieser Beziehung, die bei dem innigen Zusammenhang, worin alles in der Menschennatur steht, bei der ewigen Wirkung und Rückwirkung aller unserer Kräfte freilich oft äußerst schnell, und auf eine uns selbst unmerkliche Weise vorgeht, können Blume, Akkord ꝛc. Empfindungen in uns hervorbringen, und diese werden, je nachdem sie den Gesetzen des Empfindungsvermögens entsprechen oder nicht, angenehm oder unangenehm, wohlgefällig oder mißfällig seyn.

Sachbegriff der Aesthetik.

Den Real- oder Sachbegriff der Aesthetik betreffend, läßt sich dies Wort in dreifachem Sinne nehmen. Man versteht nehmlich darunter:

I. Die Wissenschaft von den Prinzipien und Regeln der Sinnlichkeit a priori, d. i. von Zeit und Raum und den modis derselben *) — reine, transszendentale **) Aesthetik.

Diese Wissenschaft schreibt sich erst von Kant's Zeiten her. Er war der erste, der sie als Gegensatz der Logik (Verstandes- oder Denklehre) begründete. Der Gegenstand dieser razionalen Aesthetik ist die Untersuchung, was in den sinnlichen Vorstellungen rein a priori vorfindig ist, was also nicht von den Objekten in das Subjekt, sondern von einer subjektiven Gemüthseinrichtung in die Vorstellung der Gegenstände übergeht, und dies sind

---

*) z. B. die Vorstellung: materielle Substanz, Form, Gestalt, als Begränzung des Raumes durch Linien und Flächen; Dauer als Größe von dem Daseyn eines Dinges in verschiedenen Theilen der Zeitreihe.

**) Transszendent ist, was in der Erfahrungswelt keine reale Wirklichkeit hat, was höher steht, als die Erfahrung; eine Erkenntniß, welche die durch Erfahrung gegebne Natur übersteigt.

z. B. die reinen Formen der Anschauungen *) Raum **) und Zeit ***). Er lehrt und beweist nehmlich in diesem Theile seiner Transszendentalphilosophie, daß wir, einer gewissen ursprünglichen Organisirung oder Einrichtung des Gemüths zufolge, gezwungen sind, uns alle sinnlichen Gegenstände als in Raum und Zeit existirend zu denken, und daß wir demnach von allen Objekten der Natur (gesetzt auch, wir hätten noch nie eine Anschauung davon gehabt) schon vorläufig gewisse Eigenschaften, Prädikate als sicher und bestimmt annehmen können; z. B. daß man von einem Orte zum andern in gerader Linie eher gelangt, als bei gleicher Geschwindigkeit in krummen Linien, oder: daß von zwei Wanderern, deren der Eine gerade noch einmal so geschwind geht, als der Andre, jener, wenn alles Uibrige sich gleicht, um die Hälfte der Zeit und des Raums früher an das gegebene Ziel kommen wird. Diese Wissenschaft geht uns hier nur zum Theil an.

II. Die Lehre von den Regeln der Sinnlichkeit a posteriori oder Beobachtungskunst, — empirische Aesthetik.

Diese ist ein System der Regeln, zu beobachten, zu erfahren, welche, wie bei allen angewandten Wissenschaften und systematischen Künsten, z. B. der Heilkunde, Naturgeschichte, Chymie ꝛc. ins Unendliche vermehrt und erweitert werden können, indeß die transszendentale Aesthetik ihren geschlossenen Kreis hat. Da wir in der Folge noth=

---

*) Reine Form der Anschauungen, d. i. dasjenige in jeder Anschauung, was durch das Anschauungsvermögen selbst bestimmt wird, dem gemäß Alles angeschaut und in gewisse Verhältnisse geordnet wird; die Grundlage unsrer Sinnlichkeit.

**) Anschauende Vorstellung des wirklichen oder möglichen Auf=einander= und Beisammenseyns der Ausdehnung.

***) Ursprüngliche, anschauende Vorstellung von der Möglichkeit des Zugleichseyns und der Sukzession.

wendig Vieles mit der Erfahrungsseelenlehre zu thun haben werden, so geht uns diese Disziplin großentheils mit an.

III. Endlich die Lehre, die bei andern Nazionen richtiger Kritik des Geschmacks heißt, und der Gegenstand dieser Vorträge ist.

Diesen Sinn erhielt das Wort Aesthetik erst durch Baumgarten, einen ausgezeichneten analytischen Philosophen aus der Leibnitzisch-Wolfischen Schule. Er brauchte das Wort in dieser uneigentlichen Bedeutung zuerst in seiner Aesthetica, einem nunmehr schon etwas selten werdenden Buche, das er in den Jahren 1750 bis 1758 zu Frankfurt an der Oder in 2 Bänden herausgab. Er hoffte, die Gesetze des Schönen und das Urtheil über solches ganz auf Vernunftprinzipien zu bringen, und so die Kritik des Geschmacks als eigentliche Wissenschaft zu begründen. Dies Bestreben konnte ihm jedoch nicht gelingen, und dürft' es wohl auch in Zukunft nicht, denn:

a) Das Schöne wird nicht allein durch Vernunft konstruirt, oder gänzlich und erschöpfend durch sie erkannt, sondern es wird durch Kunstgenie hervorgebracht, und durch den Geschmack empfunden; es gefällt nicht zunächst durch Begriffe a priori, ja überhaupt nicht unmittelbar durch Begriffe, wie z. B. das theoretisch- oder sittlich Vollkommne, sondern erst durch Beziehung derselben auf unsre Empfindsamkeit, auf das Vermögen von Lust und Unlust, in sofern sie nehmlich mit den Gesetzen dieses letztern übereinstimmen.

b) Sollte die Aesthetik je zur Wissenschaft im strengen Sinn, d. h. zu einer systematischen Erkenntniß aus Grundsätzen a priori gesteigert werden, so müßte man durchaus allgemeingültige, gegen jeden Zweifel gesicherte Prinzipien für die ganze Sphäre der schönen Künste erfinden. So sehr es nun auch Pflicht und Streben der Aesthetik ist, die

für den Künstler leitende Norm seyn will, so viel nur immer möglich sichere Grundsätze auszumitteln, so bleibt es doch von der andern Seite gewiß, daß sie ihre Grundsätze bei weitem nicht durchaus und blos aus der reinen Vernunft schöpfen kann *), sondern vielmehr die meisten aus der empirischen Vernunft, einen großen Theil ihrer Kriterien aus der Erfahrung herholen muß, die, wie bekannt, nie für ganz zuverläßig gelten kann. Es bleibt also jede Aesthetik in diesem Verstande empirische oder Erfahrungs-Wissenschaft, die nur zum Theil transszendental, zum Theil aber psychologisch ist. **)

---

*) Vernunft ist überhaupt das Vermögen, das Besondre aus dem Allgemeinen zu erkennen. Rein ist jede Vorstellung, die nicht sinnlicher Eindruck ist, und nichts davon enthält, oder wenn auch das der Fall ist, doch nicht davon abhängt, wie der Satz: Alles Veränderliche hat eine Ursache.

Reine Vernunft (Vernunft an sich, ohne Sinnlichkeit, metaphysisches Vernunftvermögen) ist das Vermögen, Begriffe und synthetische Urtheile, von Verstand und Sinnen unabhängig, schlechthin a priori hervorzubringen, über Gegenstände und ihre Prädikate zu urtheilen, welche außer der Sphäre der Sinnlichkeit liegen; z. B. Begriff der Ursachlichkeit, alles, was geschieht, muß eine Ursache haben, der Begriff des Unbedingten ꝛc.

**) Kant sagt in seiner Kritik der reinen Vernunft: Die Deutschen sind die einzigen, welche sich itzt des Wortes Aesthetik bedienen, um dadurch das zu bezeichnen, was Andere Kritik des Geschmacks heißen. Es liegt hier eine verfehlte Hoffnung zum Grunde, die der vortreffliche Analyst Baumgarten faßte, die kritische Beurtheilung des Schönen unter Vernunftprinzipien zu bringen, und die Regeln derselben zur Wissenschaft zu erheben. Allein diese Bemühung ist vergeblich. Denn gedachte Regeln oder Kriterien sind, ihren vornehmsten Quellen nach, blos empirisch, und können also niemals zu bestimmten Gesetzen a priori dienen, wornach sich unser Geschmacksurtheil richten müßte, vielmehr macht das letz-

Aesthetik in diesem Sinne, oder besser: Aesthetik oder Kritik des Schönen, des Geschmacks, Geschmackslehre, Kunstlehre ist die Lehre von dem Wesen der schönen Künste, ihren allgemeinen und besondern Bedingungen und Formen. *)

Sie macht einen untergeordneten Theil der Philosophie aus. Diese ist bekanntlich die Wissenschaft von den letzten Gründen der Natur und Freiheit; folglich gehört auch das Schöne mit in ihre Sphäre. **) Gegenstand der Aesthetik in dieser letztern Bedeutung sind: Untersuchungen über die Natur des Schönen und der Kunst; über die Gemüthskräfte oder Fähigkeiten, welche zu Hervorbringung und Beurtheilung von Kunstwerken erforderlich sind; über die verschiednen Arten und Formen schöner Künste; endlich die Aufstellung eines obersten Kunstprinzips und der davon abgeleiteten besondern Regeln.

---

tere den eigentlichen Probierstein der Richtigkeit der erstern aus. Um deswillen ist es rathsam, die Benennung entweder wiederum eingehn zu lassen, und sie derjenigen Lehre aufzubehalten, die wahre Wissenschaft ist, (wodurch man auch dem Sinne der Alten näher treten würde) oder sich in die Benennung mit der spekulativen Philosophie zu theilen, und die Aesthetik theils im transszendentalen Sinne, theils in psychologischer Bedeutung zu nehmen.

*) Also von den ästhetischen Bedingungen, die sie als schöne Künste überhaupt, und als diese bestimmten Künste insbesondere haben.

**) Die Philosophie ist zwar noch immer nicht vollendet, und dürft' es auch wohl nicht werden; ein Umstand, der jedoch nicht sowohl gegen die Wissenschaft, als vielmehr für die weise Einrichtung der Natur, und die gränzenlose Vervollkommungsfähigkeit des menschlichen Geistes zeugt, der in dieser unendlichen Sphäre immer weiter vorrücken, aber wenigstens hienieden nicht ans Ziel, und hiemit zu schädlichem Stillstand seiner Kräfte gelangen soll.

Zweck der Aesthetik.

Dieser ist kein andrer, als philosophische Erklärung von dem Wesen schöner Kunst überhaupt, und ihren mannigfachen Formen insbesondere; Erweckung und Belebung, keineswegs aber Ertheilung des Kunstsinns und des Schöpfungsgeistes. Diese zu geben, übersteigt das Vermögen der Aesthetik so sehr, daß sie vielmehr bei jedem Künstler so Kunstsinn als Schöpfungsgabe, bei jedem Geschmacksrichter wenigstens das Daseyn des Kunstsinns als unumgängliche Bedingung voraussetzt. Der Aesthetiker kann dem Künstler wohl einen höchsten Grundsatz und die davon abgeleiteten Gesetze angeben, die ihm die Kunst in ihrer Ehrfurcht gebietenden Würde zeigen; er kann ihm ferner Regeln mittheilen, die sich auf Anordnung, Komposizion der Theile zu irgend einem bestimmten Ganzen, so wie auf Ton und Farbe derselben beziehen; aber er kann ihn dieses Ganze nimmermehr selbst erfinden lehren, und muß ihm sogar die Anwendung jener Regeln überlassen. Er kann, um bildlich zu sprechen, dem Schiffer wohl Klippen und Untiefen bezeichnen, vor denen er sich zu hüthen hat, er kann ihm die Leuchte aufstecken, wornach er seinen Lauf richte, aber er kann nicht zugleich die Stelle des Steuermanns, oder des lebendig wehenden Windes vertreten, der das Fahrzeug treibt. Eben so gibt er dem Kunstrichter wohl die Norm in die Hand, womit er Kunstwerke messe, aber der Gebrauch des Maßes bleibt diesem selbst anheim gestellt.

Immer also kommt hier das Beste auf die Fähigkeit zur Kunst selbst an. Sie ist ein Geschenk des Himmels, das er seinen Lieblingen ertheilt. Unterricht, von welcher Art er auch sey, kann sie uns weder verschaffen, noch den Mangel derselben ersetzen oder vergüten, und selbst die eifrigste Verwendung für sich allein, das studium

sine divite vena, kann, wie schon Horaz bemerkte, dem Künstler nur wenig Heil bringen.

Unter philosophischer Erklärung versteht man hier die Entwicklung der letzten Grünnde des Schönen und unsers Wohlgefallens an solchem aus der gesammten Menschennatur *); Darstellung des Zusammenhangs der Kunst mit den höchsten, edelsten Bestrebungen der Menschheit, und methodische Entfaltung der verschiednen Kunstformen.

Nutzen der Aesthetik.

Der Nutzen der Aesthetik ist sehr mannigfach. Hier nur einige der wesentlichsten Punkte:

1) Sie gibt uns neue Aufschlüße und verheißt uns deren immer mehr über die misteriöse Natur, und die magische Kraft des Schönen, über unsre Empfänglichkeit dafür **), und über das wundersame Vermögen, es selbst in Ton und Wort, in Masse, Form und Farbe darzustellen.

Uiber allem Schönen waltet eine Art geheimnißreicher Dunkelheit ***). Manches ist indeß schon aufgehellt, manches dürft' es später noch werden, obgleich volles Licht hierüber nie zu erwarten seyn möchte, aus dem sehr natürlichen Grunde, weil das Schöne nicht blos Sache der verständigen oder vernünftigen Natur ist, sondern auf Empfindung beruht, und daher auch nicht sowohl begriffen, als vielmehr empfunden wird. Empfindung aber ist

---

*) Es wird sich später deutlich genug zeigen, wie sehr alle Kräfte des Gemüths an der Hervorbringung des Schönen harmonischen Antheil nehmen.

**) d. i. wie es kömmt, daß wir sie empfinden.

***) Das erkannten selbst die Alten, deren Geschmackskultur doch vor der unsern so unsägliche Vorzüge hatte. Die Griechen behaupteten geradezu: alles Schöne sey dunkel.

an sich etwas Einfaches, und daher als solche, oder: ihrem innern Wesen nach, nicht zur Verstandes-Vorstellung zu bringen. Wenn aber die Aesthetik einfache Empfindungen gleich nicht weiter zerlegen kann, so vermag sie doch zu zeigen, wie Empfindung sich mit Empfindung verbinde, durch welche Vorstellungen bestimmte Empfindungen geweckt werden können, wie diese auf jene zurückwirken, und, was das Wichtigste ist, welche Empfindungen zu Begründung der Schönheit konkurriren müssen, welche von ihnen also, so wie von den darauf Einfluß nehmenden Vorstellungen der Künstler bei seinen Produkzionen zu vermeiden, auf welche er hinzuwirken habe.

2) Sie erprobt die Würde und den erhabnen Rang der freien Künste auf eine wissenschaftliche Weise, indem sie eines Theils zeigt, welche edlen Geisteskräfte die Erzeugung eines schönen Kunstwerkes fodert, und welchen gewaltigen Einfluß andern Theils die Kunst, da sie diese Kräfte selbst bei dem bloßen aufmerksamen oder sinnigen Anschauen und Genießen in Anspruch nimmt, auf die Kultur der Menschen hat.

Das schönste, würdigste Ziel, das der Mensch, als solcher, seinen Bestrebungen setzen kann, ist wohl unstreitig — wie es denn schon der Name rechtfertigt — Humanität; man erkläre nun diese mit Kanten als das allgemeine menschliche Theilnehmungsgefühl, verbunden mit dem Vermögen allgemeiner innigster Mittheilsamkeit; mit Bouterweck als wahre, in allen ihren natürlichen und idealen Richtungen sich aus sich selbst entwickelnde Menschlichkeit; oder mit Andern als Vereinigung aller Anlagen und Fähigkeiten der menschlichen Natur zu einem vollendeten Ganzen; oder endlich mit

noch Andern und kürzer als Bildung des Herzens durch den Geist; denn sie drückt auf jeden Fall das Angemessenste für den Menschen, nehmlich wahrhaft menschliche Bildung aus *). — Diesem Ziele nun leitet ihn die Kunst um so zuverläßiger entgegen, da die höchste Gewalt in ihr sich zugleich mit dem höchsten Reize vermählt, und ihre Bande daher eine magische Kraft besitzen, ohne doch jemals drückend zu seyn. Denn die Kunst nimmt nicht, wie die Wissenschaft, blos gewisse einzelne Geisteskräfte in Anspruch, wie z. B. Logik den Verstand, die Naturkunde Beobachtungsgeist, Scharfsinn, Mathematik oder Metaphysik die theoretische, Moralphilosophie die praktische Vernunft. Dagegen begründet auch die schöne Kunst nicht, wie die bedingten Künste, blos einzelne Geschicklichkeiten oder technische Fertigkeiten. Sie greift in die Entwicklung aller menschlichen Kräfte ein, weckt, regelt und bildet sie aber auf eine harmonische, und so den ganzen Menschen beseligende Weise. — Da nun die Aesthetik diese wundersame Kraft der Kunst, so viel möglich, zu erklären strebt, so liefert sie unstreitig szientifische Belege für die hohe Würde derselben. Eben so unläugbar ist es, daß sie durch treue Darstellung von dem Adel der Kunst, dem Sinn für solche, dem Geschmacke, reiche Nahrung bietet. Wie wichtig und edel aber dies Geschäft sey, dafür geben Geschichte und Erfahrung laute Beweise. In Zeiten, wo die erhabene Würde der Kunst verkannt, wo diese vernachläßigt, oder zur dienenden Magd gemeiner Absichten des Tages herabgewürdigt ward, herrschte oder drohte doch jedesmal Barbarei, wo nicht völlige Rohheit des Herzens wie des Geistes. Es bedarf, um dies gerechtfertigt zu sehen, nur Eines Blickes auf die Periode der großen

*) Siehe Herders Briefe B. 2. S. 7—8 und S. 33—37. (Wien 1803 bei Pichler.)

nordischen Völkerwanderung, auf die Zeiten der Gothen, Hunnen, Vandalen, Türken ꝛc. Uiberall sieht man da die Künste flüchten vor der tyrannischen Wuth der Geistes-wildheit, Sonnenlicht und Wärme schwinden vor der kalten Nacht der Unkultur. Kurz, wo immer der Sinn für das Schöne entweder noch in tiefem Schlafe liegt, oder allmählich wieder abgestorben ist, wo, wie der Dichter sagt, der Szythe mit dem Schwerte beweist,

Da befehden sich im Grimme
Die Begierden wild und roh,
Nur der Eris rauhe Stimme
Waltet, wo die Charis floh.

Ganz andere, höchst erfreuliche Daten hingegen bieten uns jene Zeiten, worin die Kunst blühte, wo ein empfänglicher, und selbst durch das Nachdenken über ihre Zaubergewalt schon gebildeter Sinn ihr entgegen kam. Denn das ästhetische Gefühl (welches, wie in der Folge gezeigt werden soll, die Quelle aller freien Kunst ist) wird auch, besonders, wo es die lebendige Idee des Schönen leitet, nicht minder Quelle der Begeisterung zu edlen, großen, erhabnen Unternehmungen und Thaten. Der Patriotism, die heroische Tugend eines Epaminondas, der kämpfend für Freiheit und Ehre seiner Mitbürger erlag; die große That eines Thrasybulos, der die Athener vom Joche der Tyrannen befreite, die edlen Handlungen eines Cimon, Timoleon ꝛc.; der ausharrende Muth jener Freunde der Weisheit, die, wie Anaxagoras, Zeno, Sokrates und so viele Andere, um der Wahrheit willen selbst den Kampf mit der oft mächtigen Bosheit nicht scheuten, Verfolgungen litten, und zum Theil als Märtyrer der Wahrheit in den Tod gingen, war gewiß nicht minder Frucht des ästhetischen Gefühls oder des Emporstrebens menschlicher Kräfte zu einem Ideale, als der Uiberzeugung von Pflicht, die vielleicht nie so energisch gewirkt hätte, wäre sie nicht belebt und un-

terstützt worden vom ästhetischen Gefühle, das sich am Ende in das Bewußtseyn reiner Menschheit auflöst. — Was unser gegenwärtiges Zeitalter betrifft, so ist leider sein Charakter ein nur zu egoistischer, und so sehr er auch ins Große getrieben wird, doch ewig kleinlicher Krämergeist. Oekonomische Vortheile, baarer Erwerb fürs tägliche, und von der rechten Seite betrachtet, wirklich alltägliche Leben, sind ihm beinah ausschließend Sporn und Triebfeder zur Thätigkeit. Kunst und Kunstlehre schätzt es gering *); denn was sollen ihm Dinge, von denen es keinen ökonomischen Nutzen absieht, der denn doch bei einer großen Uiberzahl von Menschen der einzige ist, der in ihren Gesichtskreis fällt? **) Zum Entgelt dafür fehlt es denn auch nicht an Männern, die wacker für die Aufrechthaltung der Menschengattung, für das, was man Nothdurft des Lebens nennt, für Nahrung und Hülle, selbst bis zur gröbsten Art des Luxus sorgen, fehlt es nie an Andern, die ihre an sich schon dankbaren Bemühungen noch dazu mit so überlautem Dank erkennen, daß sie, Herrn Heinrich Campe an der Spitze, kei-

---

*) Die Empfindung und der Sinn für Kunst sind aus der Mode gekommen, und unanständig geworden. — Bei einem Kunstwerk zu empfinden, wäre gerade eben so fremd und lächerlich, als in einer Gesellschaft auf einmal in Versen und Reimen zu reden, wenn man sich sonst im ganzen Leben mit vernünftiger und gemein-verständlicher Prosa behilft. (Tiek's Phant. über Kunst. S. 188.)

**) Futter für Menschen und Vieh. (S. Voß 1. B. S. 99.) — Die tüchtige Kuh, die ihn mit Butter versorgt. — Schön und gut! war die Losung der Griechen, besonders in Athen; bei uns: Unschön, aber einträglich! Daher heißt es denn auch heut zu Tage:

Was gehn dich Klopstock an und Lessing?
Sey du für Dichtertand zu stolz!
Der Musen Weisheit glänzt wie Messing,
Brotwissenschaft hat Werth des Gold's.

nen Anstand nehmen, den Erfinder des Spinnrads, und sogar den der Braunschweiger Mumme dem Schöpfer der Ilias unendlich vorzuziehen, und doch wird das, was man so gern ausschließlich für Bedürfniß der Menschheit erklärte, sammt seinem etwaigen Nutzen, nach dem Ausdrucke der Schrift, nur zu oft ein Raub der Diebe, Motten und Würmer. *) Im Gegentheil aber gebricht es immer mehr und mehr an den wahren Bildnern der Menschheit, den Veredlern ihrer Gemüthskräfte, den Homeren, Klopstocken, Schillern, Lessingen, Herdern, Raphaelen, Mozarten ꝛc. und ähnlichen Genien **); gebricht es trotz der großen Anzahl des zähl- und zahlbaren Nutzens immer mehr an Menschen, die, wenn es auf wahrhaft menschliche Bildung ankömmt, in Hellas Sitz und Stimme würden gehabt haben. At haec animos aerugo et cura peculi cum semel imbuerit, speratis carmina fingi posse, linenda cedro et levi servanda cupresso? ***)

3) Sie unterstützt und fördert das Studium schöner Kunstwerke; denn sie lehrt uns tiefer eindringen in die verborgnern Schönheiten derselben, macht uns vertrauter mit ihrem Geiste, und bewirkt, daß ihre höhere Natur auch die unsrige immer inniger und lebendiger anspricht.

Unläugbare Belege dafür geben: Winkelmanns Geschichte der Kunst des Alterthums, Lessings, Mendelssohns, Engels, Herders, Heydenreichs, Jean Pauls, F. und A. W. Schlegels, Bou-

---

*) Siehe Voß Ged. 4. Bd. S. 137 u. S. 266—268; S. 227. (Wien bei Pichler 1811.)

**) Die Periode der eigenen Kraft ist vorüber; man will durch ärmliches Nachahmen und klügelndes Zusammensetzen das versagende Talent erzwingen, und kalte, charakterlose Werke sind die Frucht. (Tieks Phant. S. 75.)

***) Siehe Voßens Horaz. Wien. 1807. B. 2. S. 376; ferner Stollbergs Schätzung S. 32.

terwecks, Schreibers Schriften, insofern sie hieher gehören, Forkels Geschichte der Tonkunst, Gruns Malerei der Griechen ꝛc. ꝛc.

4) Wenn gleich Aesthetik nicht die Stelle schaffender Gemüthskraft vertreten, nicht das Hervorbringen von Kunstwerken zu lehren vermag, so vervollkommt sie doch die Künste dadurch, daß sie ein oberstes Prinzip für die Sphäre derselben aufstellt, und dient selbst dem Genie insofern zum leitenden Mentor, als sie es vor Mißgriffen bewahrt.

Erinnert wurde schon, das Geschäft der Aesthetik sey, dem Wesen schöner Kunst nachzuforschen. Zum vollen Gelingen dieser Forschung aber wird eine vorläufige, vertraute Bekanntschaft mit dem Zwecke schöner Kunst vorausgesetzt. Ist dieser ins Licht gestellt, so kann es nicht fehlen, es wird sich ein oberster Grundsatz, ein Hauptgesetz für den Umkreis der schönen Künste daraus ergeben, aus welchem wieder, wie aus gemeinschaftlicher Quelle, alle andern Kunstgesetze fließen. Verliert aber das Genie jenen Zweck, jenes Hauptgesetz oder allgemeine Prinzip nie aus dem Auge, so wird es dadurch eines Theils gewarnt vor jedem Mißgriffe, welcher der Würde der Kunst entgegen ist *); andern Theils aber wird es sogar aufmerksam gemacht auf ein höheres Ziel seines Strebens, als selbst viele sonst mit Fug und Recht verehrte Genies im Gesichte behielten. Der hohe Nutzen der Aesthetik ist also auch von dieser Seite außer Zweifel gesetzt, und der Satz Horazens: nec rude, quid prosit, video, ingenium, gerechtfertigt; welcher klar genug zu verstehn gibt, daß rohes,

*) Z. B. daß die Kunst keinem äußern, zufälligen Zwecke dienen dürfe, oder auch einem bloßen Modegeschmack, wie z. B. dem nach gemeinen Ritterromanen, Geistergeschichten, Familiengemälden, kränklich sentimentalen Dramen ꝛc.

unkultivirtes Genie vielleicht theilweis große, kühne, aber auch sehr oft verwilderte, höchst selten, oder nie aber vollendete Schöpfungen zu liefern vermöge. *)

Geschichte und Literatur der Aesthetik.

Eine förmliche Aesthetik, die als besondere Wissenschaft den ganzen Kreis schöner Künste umfaßt hätte, gab es bei den Alten nicht. Ihre ästhetischen Forschungen bezogen sich entweder:

a) auf gewisse allgemeine Gegenstände, wie z. B. Plato's Untersuchungen über das Schöne im Hippias major und Phaedrus (übersetzt von Kleuker und neuerlich von Schleiermacher), Longins Werk über das Erhabne (übersetzt von Schlosser); oder:

b) auf besondere, einzelne Künste und deren Regeln, wie z. B. Aristoteles Werk über Poetik (übers. von Buhle, Göttingen) und über Rhetorik (übers. von Prof. Voigt, aber nicht vollständig); Dionys v. Halikarnaß rhetorische Schriften; Cicero's Werke orator und de oratore; Quintilians Institutiones oratoriae; Horazens Epistel an die Pisonen de arte poetica; verschiedene zerstreute ästhetische Bemerkungen im Pausanias, Athenäus, den Philostraten, in Cice-

*) Selbst ein Lessing hielt sich überzeugt, daß jeder Künstler und Dichter nur durch deutliche Begriffe von seiner Kunst zur Vortrefflichkeit in derselben gelangen könne; (s. L. An. Bern u. Lpzg. 1785. 1. B. S. XXXIX.) und Göthe in: Künstlers Apotheose sagt:

Dem glücklichsten Genie wirds kaum einmal gelingen,
Sich durch Natur und durch Instinkt allein
Zum Ungemeinen aufzuschwingen:
Die Kunst bleibt Kunst! Wer sie nicht durchgedacht,
Der darf sich keinen Künstler nennen;
Hier hilft das Tappen nichts; eh man was Gutes macht,
Muß man es erst recht sicher kennen.

ro's Schriften, und in des ältern Plinius historia naturali über Malerei, Skulptur, Baukunst ꝛc.; ferner die von Einigen dem Tacitus, von Andern dem Quintilian, aber beiden vielleicht mit Unrecht zugeschriebene Abhandlung de oratoribus, sive de causis corruptae eloquentiae, u. dgl. m.

Erst von den Philosophen des vorigen Jahrhunderts ward die Aesthetik als besondere Wissenschaft begründet, und seitdem theils an den alten Lehrgebäuden weiter fortgebaut, theils auch ganz neue aufgeführt. Der erste Deutsche, welcher es unternahm, die Regeln der Aesthetik auf allgemeine Vernunftprinzipien zurückzuführen, und ihr so eine wissenschaftliche Gestalt zu geben, war der schon erwähnte A. G. Baumgarten. Zwar hatte vor ihm schon J. F. Meyer seine: Anfangsgründe aller schönen Künste und Wissenschaften herausgegeben. Aber dieser gesteht selbst, daß er sich dabei der damals schon vorhandnen, obgleich noch ungedruckten Baumgartenschen Hefte bediente. Baumgarten war allerdings ein Philosoph von äußerst viel Scharfsinn, welches schon die großen und gegründeten Foderungen beweisen, die er an die Aesthetik macht, blieb aber dessen ungeachtet in der Ausführung der Disziplin unter seiner Idee. Verschiedene andere Theorien folgten nun zwar in Deutschland zunächst auf die seinige, ohne daß jedoch die Wissenschaft selbst mächtige Vortheile davon gezogen hätte. *) Vieles und großes Verdienst für seine Zeit erwarb sich je-

---

*) Wie z. B. Riedels Theorie der schönen Künste und Wissenschaften. Jena. 1767. — Eines Ungenannten Grundsätze des guten Geschmacks. Leipzig. 1770. — Gottl. Schlegels Abhandlung von den ersten Grundsätzen in der Weltweisheit und den schönen Wissenschaften. Riga. 1770. — Lindners kurzer Inbegriff der Aesthetik, Redekunst und Dichtkunst. Königsberg. 1771. (sämmtlich nicht sehr bedeutend.)

doch Joh. Georg Sulzer durch seine allgemeine Theorie der schönen Künste, Leipzig 1771, vermehrt von Blankenburg 1792, wozu seitdem Nachträge von Manso, Eberhard, Jakobs u. A. erschienen sind. *) Mit vorzüglich glücklichem Erfolge bearbeiteten seitdem Kant, Heydenreich, Eberhard, und neuerlich Bouterweck, J. P. F. Richter und A. Schreiber das große, so lange Zeit brach gelegene Feld der Aesthetik. — In Betreff einzelner ästhetischen Gegenstände verdienen besonders wegen ihres Reichthums an genialen Forschungen gelesen zu werden: Lessings Laokoon und Hamburgische Dramaturgie; Engels Mimik und dessen Dichtkunst aus deutschen Mustern entwickelt; ferner alles, was Schiller über ästhetische Gegenstände schrieb, vorzüglich seine Abhandlung über Anmuth und Würde; Herders Kalligone, und Mehreres in den kritischen Wäldern, den Ursachen des gesunkenen Geschmacks, den Fragmenten über Literatur; manches hieher Gehörige in Göthe's Propyläen; A. W. und F. Schlegels die Aesthetik betreffende Schriften.

Unter den Franzosen war Abbé Dubos der erste, der in seinen kritischen Bemerkungen über Poesie und Malerei sich der Idee einer Aesthetik wenigstens von fern her näherte. Er statuirte freilich noch kein allgemeines Vernunftprinzip, sondern nahm blos den Geschmack, den er als einen dem Menschen angebornen 6ten Sinn erklärte, zur ausschließlichen Norm und Regel an. **) Doch theilt er

---

*) Siehe Kalligone z. B. S. 219 — 222. (Leipz. 1800.)

**) „Wir haben einen Sinn, der dazu bestimmt ist, über den Werth solcher Werke zu urtheilen, deren Vortrefflichkeit in der Nachahmung rührender Gegenstände in der Natur besteht. — Es ist unser 6ter Sinn, ob wir gleich seine Organe nicht sehen. Es ist derjenige Theil von uns, welcher über die Eindrücke, die er empfängt, urtheilt, und, mich eines

in seinem Werke wirklich eine Menge der brauchbarsten und feinsten Bemerkungen mit. Ihm folgte Batteux, der jener Idee noch um vieles näher rückte durch Aufstellung des Grundsatzes von der Nachahmung schöner Natur, der eigentlich dem Aristoteles angehörig, aber von Batteux mehr ins Licht gestellt, lange Zeit Aufsehen machte, und auch jetzt wieder unter einigen Modifikazionen selbst an Bouterweck und F. Richter seine Vertheidiger gefunden hat.

---

platonischen Ausdrucks zu bedienen, seine Aussprüche thut, ohne Lineal und Zirkel dabei zu gebrauchen. Es ist das, was man gemeiniglich das innere Gefühl nennt. Die Entscheidung solcher Dinge (als das Urtheil über das Ganze eines Gedichts, oder eines Gemäldes) gehört nicht vor den Richterstuhl der Vernunft, die sich hierin dem Ausspruche der Empfindung, als der rechtmäßigen Richterin über solche Streitigkeiten, unterwerfen muß. Untersucht man wohl nach logischen Grundsätzen, ob ein Ragout einen guten oder schlechten Geschmack habe? Wer hat sich jemals, um ein Ragout zu beurtheilen, in den Sinn kommen lassen, erst metaphysische Grundsätze über den Geschmack festzusetzen, darauf eine Erklärung von den Eigenschaften aller zu einem Ragout gehörigen Ingredienzien zu geben, endlich das bei der Vermischung derselben beobachtete Verhältniß zu untersuchen, und nun das Urtheil daraus abzufassen, ob das Ragout gut oder schlecht sey. Es geschieht nichts von allem dem. Wir haben einen Sinn, welcher fähig ist zu unterscheiden, ob der Koch nach den Regeln seiner Kunst verfahren hat. Man kostet das Ragout, ohne einmal diese Regeln zu wissen, und so wird man inne, ob es gut schmeckt. So ist es gewissermaßen auch mit den Werken des Geistes und mit Gemälden, als deren Endzweck es ist, uns zu rühren und zu gefallen." —

„Man erlaube mir, mich ein wenig sonderbar auszudrücken. Die Vernunft will nicht, daß man über ein Gedicht oder ein Gemälde vernünftle, man müßte es denn thun, um das Urtheil der Empfindung dadurch zu rechtfertigen."

Dubos.

Unter den Britten ist als der vorzüglichste merkwürdig: Heinr. Home (Lord Kaimes), der die Elements of Criticism (Grundsätze der Kritik) lieferte, mit welchem Werke gewissermaßen auch in Deutschland für die Theorie der schönen Künste eine neue Epoche begann, indem es zwar, einerseits eben nicht auf allgemeine Prinzipien gegründet, dennoch andrerseits mehr auf die menschliche Natur aufmerksam machte, die man nach und nach allzusehr aus dem Gesichte verloren hatte. Verdeutscht von Meinhard, Garve, und zuletzt von Schatz 1790 in 3 Bden. Ferner gehören hieher Burke, A. Gerard, H. Blaire, Alison mit ihren später anzuführenden Werken.

Im Ganzen lassen sich die neuern Aesthetiker in 4 Hauptklassen eintheilen, nehmlich:

a) in solche, die blos der Auktorität der Alten folgten, wie z. B. Batteux;

b) in Empiriker, wie Home, Burke;

c) in Razionalisten, wie Baumgarten und seine Schule, Lessing, Kant, Moriz, Heydenreich;

d) in geniale Forscher, wie Winkelmann, Herder, Schiller, die beiden Schlegel, J. P. F. Richter.

Nachtrag zu Eschenburgs Literatur der Aesthetik.

Kants (J.) Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabnen. Königsb. 1764 und 1771.

Herder (nebst den schon genannten Schriften): Von deutscher Art und Kunst. Hamb. 1773. — Vom Einfluß der schönen Künste in die höhern Wissenschaften, in den Abhandlungen der baierschen Akademie. Bd. 1. 1781. — Dessen: Adrastea.

Schubarts (Ch. F. D.) Vorlesungen über die schönen Wissenschaften. 1777.

Engels (J. J.) einige Abhandlungen in seinen Schriften, als: über musikalische Malerei ꝛc. — Dessen Ideen zu einer Mimik. 2 Thle. 8. Berlin. 1785.

Moriz (K. Ph.) Uiber die bildende Nachahmung des Schönen. 8. Braunschweig. 1783. — Dessen Grundlinien zu einer vollständigen Theorie der schönen Künste (in der Monatschrift der Berliner Akademie der Künste). — Dessen: Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriffe des in sich Vollendeten (in der Berliner Monatsschrift. 1785).

Heydenreichs (K. H.) Ideen über die Möglichkeit einer allgemeinen Theorie der schönen Künste. (In Cäsars Denkwürdigkeiten aus der philosophischen Welt. Leipzig. 1786. S. 231.)

Kants (J.) Kritik der Urtheilskraft. 8. Berlin. 1790.

Heusingers (J. H. G.) Handbuch der Aesthetik. Leipzig. 1790.

Heydenreichs (K. H.) System der Aesthetik. 1ter Thl. 8. Leipzig. 1790.

Dalbergs (K. v.) Grundsätze der Aesthetik. 4to. Erf. 1791.

Dreve's (G.) Resultate der philosophischen Vernunft über die Natur des Vergnügens, der Schönheit und des Erhabnen. Leipzig. 1793.

Pörschke's (L.) Gedanken über einige Gegenstände der Philosophie des Schönen. 2 Thle. 1794.

Handwörterbuch (kurzgefaßtes) über die schönen Künste von Grohmann, Heydenreich, Stieglitz ꝛc. Leipzig. 1794. (Unvollendet.)

Snells (K. W.) Lehrbuch der Kritik des Geschmacks. Leipzig. 1795.

Schmid-Phiseldeck (C. F. v.) Briefe ästhet. Inhalts. Altona. 1797.

Schlegel über die Gränzen des Schönen (im deutschen Merkur 1795) — die Griechen und Römer. Neustrelitz. 1797.

Bendavids (L.) Versuch einer Geschmackslehre. Berl. 1799.

Schlegels (A. W. und F.) Charakteristiken und Kritiken 1802. — Athenäum. 1799. 3 Bde.

Herders (J. G.) Kalligone. Leipzig. 1800. 3 Bde.

Schillers (F.) Briefe über die ästhetische Erziehung — Uiber die Gränzen beim Gebrauch schöner Formen — Uiber Anmuth und Würde — Uiber naive und sentimentale Dichtung — Uiber das Erhabne — Uiber das Pathetische — Uiber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen — Uiber tragische Kunst — Uiber den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen; in seinen kleinen prosaischen Schriften.

Krugs (L.) Versuch einer systematischen Encyklopädie der schönen Künste. Leipzig. 1802.

Eberhards (J. A.) Handbuch der Aesthetik für gebildete Leser. 8. Halle. 1803. 4 Bde.

Grubers (G.) Aesthetica. Jena. 1803.

Richters (J. P. F.) Vorschule der Aesthetik. Hamb. 1804. 3 Thle.

Eschenburgs (J. J.) Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Redekünste. 3te Aufl. 1805.

Bouterwecks (Fr.) Aesthetik. Leipzig. 1806. 2 Bde. — Dessen: Ideen zur Metaphysik des Schönen. Ebd. — Zweite in den Prinzipien berichtigte, und völlig umgearbeitete Ausgabe der Aesthetik. 8. Göttingen. 1815. 2 Bde.

Pölitz (K. H. L.) die Aesthetik für gebildete Leser. 1807. 2 Bde.

Ansichten (ästhetische). Leipzig. 1808.

Ludens Aesthetik. 1808.

Schreibers (A.) Lehrbuch der Aesthetik. 8. Heidelberg. 1809.

Ferner Verschiedenes in Mendelsohns philosophischen Schriften — in der ältern und neuern Bibliothek der schönen Wissenschaften und freien Künste. Leipz. 1757—1805; in den Briefen die neueste Literatur betreffend. Berlin 1759—1764 (24 Theile.) — Wielands deutscher Merkur, seit 1773 — in Boje's deutschem, und neuem deutschen Museum von 1776—1793; — in Jakobi's Iris 1775—1778. Schillers Thalia 1784—neuer Thalia 1792, den Horen 1795—1797. ꝛc. ꝛc.

Ausländer.

Crovfaz (J. P.) Versuch über das Schöne. 1712. Deutsch: Königsberg. 1758.

Dubos (J. B.): Kritische Bemerkungen über Poesie, Malerei und Musik. Paris. 1719. Deutsch: 1759.

Diderot (W.) über das Schöne. In seinen philos. Schriften. 1774.

Marmontels Elemente der Literatur. 1787. 6 Thle.

Millins (A. L.) Wörterbuch der schönen Künste. Paris. 1806. 2 Thle.

D'Alambert über Anwendung und Mißbrauch der Philosophie in Gegenständen des Geschmacks, im 4ten Bande seiner: Mélanges de litterature etc.

Hutchesons (Fr.) Untersuchung über den Ursprung der Ideen des Erhabnen und Schönen. Lond. 1757. Deutsch: Riga. 1775.

Hogarth (W.) über das Schöne. Lond. 1772.

Alison (A.) über die Natur und die Prinzipien des Geschmacks. Lond. 1790. übersetzt von Heydenreich, Leipzig. 1792.

Huarts (J.) Prüfung der Köpfe. 1566. Deutsch von Lessing. 1785.

Bettinelli vom Enthusiasmus in den schönen Künsten. Bern. 1778.

Muratori über die Einbildungskraft. Leipzig. 1785. 2 Thle.

Erster Abschnitt.

Vom Wesen der schönen Kunst überhaupt.

Begriff der Kunst.

Kunst ist das Abstraktum von können (posse), *) oder auch von kennen (nosse), oder endlich von beiden zugleich, welches darum ebenfalls nicht unwahrscheinlich ist, weil derjenige, der nicht etwa blos Empiriker, Handwerker, oder auch blos Theorist, sondern wirklicher Künstler seyn will, beides in sich vereinen muß. Man bezeichnet aber mit dem Worte Kunst im weitern Sinne jedes Hervorbringen eines Dinges nach vorhergehenden Vorstellungen. — In engerem oder bestimmtern Sinn aber, und zwar objektiv, versteht man unter Kunst: Hervorbringung eines zweckmäßigen Dinges oder eines Werkes mit Freiheit, d. h. nach Verstandes- oder Vernunftvorstellungen, nach Begriffen oder Idealen; subjektiv: das Vermögen und die Fertigkeit dieser Art Hervorbringung eines Werkes.

Bouterweck definirt die Kunst in objektiver Bedeutung als das Hervorbringen eines Wer-

---

*) Durch den Sinn darstellen, schaffen, vermögen.

kes durch Herrschaft des Geistes über den Stoff. Diese Erklärung ist insofern mit der oben gegebenen synonym, als jedes Kunstwerk Herrschaft oder Meisterschaft über den gegebenen Stoff, und diese wieder willkührliche, freie Thätigkeit des Geistes nach gewissen Vorstellungen voraussetzt. Sie spricht jedoch nur vom Mittel, und wenigstens nicht ausdrücklich vom Zwecke des Erzeugnisses. Kurzhin kann man auch mit Andern die objektive Kunst überhaupt erklären, als Hervorbringung durch freie, nach gewissen Zwecken verfahrende Geistesthätigkeit. — Wenn dagegen Eberhard den Begriff der Kunst durch den Inbegriff gewisser Regeln zu Hervorbringung eines Werkes, und so auch Heydenreich durch den Inbegriff der Ausübungssätze, welche zu Erreichung einer Absicht erfordert werden, und zu ihrer Anwendung eine Fertigkeit erfordern, zu erklären sucht: so ist dies ohne Zweifel mehr Definizion der Theorie, oder des theoretischen Theils der Kunst, als dieser selbst.

Zufolge der oben mitgetheilten, und als gültig aufgestellten Begriffe von der Kunst sowohl in weiterem als engerem Sinne, unterscheidet sie sich also:

1) von Natur, in sofern man unter dieser die Erscheinungswelt mit dem ganzen ihr zu Grunde liegenden Aggregate mannigfacher von einem höhern Wesen hineingelegter physischer Vermögen und Kräfte versteht. Auch die Natur bringt hervor, aber nach nothwendigen, von ihr unabänderlichen Gesetzen, folglich ohne Willkühr, ohne das Vermögen zu wechseln, kurz ohne Freiheit und Wahl. Daher, sagt Kant, thut die Natur, die Kunst handelt; darum nennt man auch die Produkte der Natur Wirkungen, die der Kunst Werke. Wird auch zu-

weilen von künstlichen Produkten der Natur gesprochen, nennt man auch ihre Erzeugnisse mitunter Kunstwerke, wie z. B. die Zellen der Bienen, den Bau der Ameisen, der Korallenthiere, der Biber, mehrerer Vögel in Rücksicht ihrer Nester ꝛc. ꝛc., so geschieht dieses doch nur in uneigentlichem Sinne, nach der Analogie, der zufolge auch Naturerzeugnisse in ihrer Konstrukzion von befolgten Regeln zeugen, und daher auch von eigner freier Absichtlichkeit wenigstens zu zeugen scheinen. Man ist nehmlich gewohnt, von ähnlichen Wirkungen auf ähnliche Ursachen zu schließen, und so unterlegt man denn der Natur selbst Willkühr, wo sie doch blos dem Zwange gewisser, freilich von der höchsten Freiheit in sie gelegter Kräfte blindlings folgte; nimmt das Erzeugniß dieses oder jenes Thieres für ein Produkt seiner freien Wirksamkeit, da es doch blos dem Instinkte gehorchte, d. i. einem gewissen, aus seiner ganzen Organisazion resultirenden blinden Triebe, der es zu einer bestimmten Art Wirksamkeit nöthigte.

2) Unterscheidet sich Kunst von Wissenschaft. Diese ist, streng genommen, eine auf Prinzipien a priori gebaute Erkenntniß, wie z B. die metaphysische Naturwissenschaft; im weitern Sinne jeder Inbegriff in einander gegründeter, auf einen allgemeinen Grundsatz zurückgeführter Wahrheiten, wie z. B. ein System der Heilkunde. — Wissenschaft beruht also auf dem theoretischen oder dem Erkenntnißvermögen, und hat nie unmittelbaren Bezug auf Ausübung. Kunst hingegen ist Geschicklichkeit, gründet sich zunächst auf das praktische Vermögen oder den Willen, und bezieht sich daher immer auf Ausübung, auf Erzeugung von etwas außer uns. So ist z. B. Arzneiwissenschaft die Kenntniß jener systematisch geordneten Wahrheiten, Gesetze und Regeln, welche die Gesundheit des thierischen und menschlichen Körpers

betreffen; Arzneikunst die Geschicklichkeit, jene Gesetze und Regeln in vorkommenden Krankheitsfällen anzuwenden; Wundarzneikunst wieder ein Theil dieser letztern, der sich auf die Heilung äußerer körperlichen Gebrechen bezieht. — Nur zu häufig erscheinen übrigens Kunst und Wissenschaft in einem und demselben Subjekte gesondert. Daher, daß der sogenannte bloße Praktiker, der bei allem Geniedünkel doch oft nur Handwerker ist, in seinem stolzen Wahn so gern den Stab über alle Theorie bricht, die ihn doch billig leiten sollte, und, wenn gleich noch so unerkannt und mechanisch, auch wirklich in vielen Fällen leitet. Daher aber freilich auch von der andern Seite die Erscheinung, daß der bloße Theoret, der nicht selbst einen guten Antheil künstlerischer Schöpfungsgabe erhielt, das Kunstgenie verkennt, es nur zu gern in sein enges Regelgebäude hineinbannte, und hinter seinen Vorschriften oft so eigenmächtig und illiberal die Thüre zuschlägt. Dennoch darf und kann eine gegründete Gesetzgebung und klare Einsicht in sein Verfahren dem echten Künstler keineswegs gleichgültig seyn; denn dieser muß, wie erinnert, Theorie und Ausübung verbinden. Man sage nicht, Homer und Ossian, Künstler der ersten Größe, wurden, was sie sind, ohne Theorie. Fürs Erste ist es noch heut zu Tage streitig, ob die Meisterwerke, die wir unter ihrem Namen besitzen, ganz und so, wie sie vor uns liegen, von ihnen herrühren. Sey es aber auch, welche Geschichte mag wohl z. B. in Rücksicht Homers über den Grad von Kultur vor und zu seinen Zeiten, und über den Einfluß absprechen, den sie etwa auf sein Genie hatte? Und endlich auch davon abgesehen, wer wäre kühn genug, sich mit Genien zu vergleichen, welche in langen Jahrhunderten oder Jahrtausenden einmal auftreten, und in deren glücklicher Natur am Ende die Regeln, wenn gleich nicht als förmliche Theo-

rie, dennoch schon zu einem höhern Grade von Klarheit entwickelt lagen, Regeln, welche andre, minder reich begabte Künstler sich erst mehr und mehr verdeutlichen müssen?

Note. Man dürfte gegen den angegebnen Unterschied zwischen Kunst und Wissenschaft die Einwendung machen, daß Dicht- und Redekunst oft den Namen schöner Wissenschaften führen, obgleich Gedicht und Rede nicht Werke der bloßen Erkenntniß, sondern vielmehr der Willensthätigkeit, Früchte eines zum Theil angebornen, zum Theil erworbnen Geschickes sind. Dawider läßt sich erinnern: Der Name „schöne Wissenschaften" ist weder sach- noch sprachrichtig, und daher auf jeden Fall unpassend. Denn die Werke der beiden genannten Künste fodern dieselbe Gemüthsthätigkeit, wie die jeder andern schönen Kunst, und es ist generisch eine und dieselbe Kraft, durch welche Homer und Phidias ihren Zeus schufen. Außerdem lehnt sich auch der alte und ursprüngliche Name beider Formen der innern Schöpfungskraft, demzufolge sie nicht Dicht- und Redewissenschaft, sondern Dicht- und Redekunst heißen, gegen den Titel der Wissenschaft auf. Dieser könnte ihnen allenfalls in Rücksicht des theoretischen Theils zukommen, in wiefern nehmlich alle Künste eine Kette allgemeiner und besonderer Wahrheiten voraussetzen, auf welche sich die Möglichkeit ihrer Ausübungssätze gründet. Indeß müßte auch dieser theoretische Theil nicht sowohl schöne Wissenschaft, als vielmehr Wissenschaft des Schönen genannt werden, wie Heydenreich schon erinnerte. Die Veranlassungen zu der unziemlichen und nunmehr auch schon obsoleten Benennung „schöne Wissenschaften" können übrigens mannigfach gewesen seyn. *) Vielleicht nannte man Dicht-

*) Siehe Kalligone z. B. S. 210. 211.

und Redekunst darum so, weil sie zu ihren Darstellungen nicht, gleich den übrigen Künsten, sich natürlicher Zeichen bedienen, d. i. solcher, die mit dem Bezeichneten Aehnlichkeit haben, wie Farbe, Form, unartikulirte Töne ꝛc. ꝛc., sondern willkührliche Zeichen gebrauchen, dergleichen die Worte sind, die also zunächst auf das Erkenntnißvermögen wirken. Vielleicht auch darum, weil man sah, daß zum genauern Verständniß vorzüglich alter Dichter und Redner mancherlei Wissenschaften im weitern Sinne des Worts, wie z. B. philologische, historische, antiquarische Kenntnisse nöthig sind; oder auch deshalb, weil man, von einem falschen Kunstbegriffe verleitet, Dicht- und Redekunst als das Gewand für theoretische und praktische Wahrheiten betrachtete (ein Irrthum, der auch heut zu Tage noch sehr gewöhnlich ist); oder endlich: weil man etwa in der Benennung Wissenschaft etwas Höheres, Vornehmeres zu finden glaubte, als in jener der Kunst, wozu man ehedem freilich wohl Manches zählte, und auch noch dazu zählt, was wenigstens den Namen schöner Kunst nicht verdient. Uibrigens ist jene verjährte Benennung ohne Zweifel eine Uibersetzung des Französischen: belles lettres.

Eintheilung der Künste überhaupt.

Zufolge der Verfahrungsart des Gemüths bei Hervorbringung eines Kunstwerks lassen sich die Künste im Allgemeinen eintheilen in bedingte und unbedingte.

Bedingte Künste nennt man jene, welche blos nach Begriffen oder Verstandesmustern (d. h. nach Verstandesvorstellungen, denen die Gegenstände der Erfahrung genau entsprechen) zu Werke gehn, und entweder blos für äußere, physische Bedürfnisse, oder wenn gleich für innere, geistige, doch nur für einzelne derselben, und dabei immer noch mit Hinsicht auf äußern Nutzen

und Gebrauch arbeiten. In diese Klasse gehören sowohl gelehrte Künste, wie z. B. Regierungs=, Erziehungs=, Unterrichts=, Zergliederungs=, Scheidekunst ꝛc. ꝛc., als auch ungelehrte, die sich von jenen nur nach dem Grad und Maße der dazu nöthigen Vorkenntnisse unterscheiden, die blos die Veredlung der Befriedigungsmittel physischer Bedürfnisse zum Zwecke haben, und die man auch Handwerke, mechanische oder Lohnkünste nennt, wie z. B. Manufaktur= und Fabrikkünste; endlich auch die insbesondre sogenannten angenehmen Künste oder Künste des Luxus, wie z. B. die Feuerwerker=, spanische Reitkunst, die Galanteriekünste, die blos nach Verschönerung streben, wie z. B. die Schönfärberei ꝛc. ꝛc.

Die Erzeugnisse dieser Klasse von Künsten können nur im weitern Sinne, nur im Gegensatze mit den Naturprodukten frei heißen, insofern sie nehmlich nach Verstandesgesetzen mit Absichtlichkeit hervorgebracht werden, *) da hingegen die Natur (in dem schon früher mitgetheilten Sinne) blos nothwendigen, physischen Gesetzen gehorcht. **) Aber die Hinsicht auf isolirtes geistiges, oder auf physisches Interesse, die Hinsicht auf äußern Vortheil beschränkt und bedingt die Thätigkeit des Künstlers dieser Klasse, und läßt dagegen auch kein weiteres Interesse für seine Kunst zu, als inwiefern sie Mittel zu einem speziellen, bestimmten Zweck in Bezug auf irgend ein geistiges oder sinnliches Bedürfniß ist. Dies ist z. B. eben sowohl der Fall bei der bürgerlichen, der Kriegs= oder Schiff=

---

*) So wie z. B. der Chemist nach den von der Erfahrung abgezogenen Regeln gewisse Färbematerialien zusammensetzt, um sie bei Manufakturen anzuwenden.

**) Wie z. B. bei Bildung und Entwicklung der Keime in der Pflanzen= und Thierwelt.

baukunst, bei jeder Art Maschinenbau ꝛc., als bei der Unterrichtskunst, der Anatomie, der Fecht- und Reitkunst ꝛc.

Unbedingte Künste sind solche, welche nach Idealen wirkend (d. h. nach Vorstellungen, denen kein Erfahrungsgegenstand vollkommen entspricht) die Thatkraft des Künstlers nicht durch die Hinsicht auf äußern Nutzen beschränken, sondern blos aus dem innern Bedürfniß entspringen, sich mit unmittelbarem ästhetischen Wohlgefallen für einen Gegenstand zu interessiren, der durch gemeinsame Entfaltung und Steigerung der Geistes- und Gemüthskräfte die lebhafte Empfindung eines menschlichen Daseyns in uns hervorbringt; Künste, welche demnach auch in Andern auf Erweckung dieses freien ästhetischen Wohlgefallens hinwirken, und so, ohne selbst ein inneres isolirtes Interesse zu bezwecken, Geist und Empfindung überhaupt veredeln. Diese Künste sind es also eigentlich, die auf Humanität im bedeutungsvollsten Sinne des Wortes Einfluß nehmen.

Es wäre Uiberfluß, erst weitläufig beweisen zu wollen, daß es Bedürfnisse gibt, welche der Natur des Menschen ursprünglich inwohnen. Jedem sagt sein eigenes Bewußtseyn, daß ein Verlangen nach dem Wahren wie nach dem Guten in ihm lebe, und daß er für beides, auch hinweggesehen von allem äußern, zufälligen Vortheil und Gewinn, mit freiem Wohlgefallen sich zu interessiren *) vermöge. **) Ein ursprüngliches Bedürfniß dieser Art ist auch das

---

*) D. h. sein Daseyn mit der Existenz des Wahren und Guten durch eine Neigung zu verbinden —

**) Selbst die Neugierde, die sich in der Seele des Kindes regt, eh' es noch äußere Vortheile berechnen lernte, zeugt für dies Bedürfniß und Streben nach Erkenntniß; so wie die Hochachtung, die selbst der Böswicht dem Tugendhaften, wenigstens in seinem Innern nicht versagen kann, für das ursprüngliche Bedürfniß nach dem Guten.

ästhetische. Es besteht in einem Gefühle, in einem klärern oder dunklern Bewußtseyn entweder des freien Spiels, oder der gemeinsamen Entwicklung, oder des idealen Emporstrebens menschlicher Gemüthskräfte, und wird im vollsten Maße befriedigt durch das Schöne, welches alle diese Kräfte, gleichmäßig beschäftigt, steigert und veredelt. Es äußert sich unabhängig von äußern Rücksichten, folgt auch weder allein den Gesetzen der vernünftigen, noch allein den Gesetzen der sinnlichen Natur, und ist folglich unbedingt und frei. Darum werden denn auch die Künste, deren Quelle das ästhetische Bedürfniß ist, frei im engern oder höhern Sinne des Wortes genannt. *)

Verschiedene Benennungen der freien Künste.

Die freien Künste erhielten allmählich mancherlei Benennungen, die jedoch nicht alle gleich glücklich sind, indem sie bald mehr, bald minder von dem Wesen derselben aussagen. — Dergleichen Benennungen sind:

1) Spielende Künste, weil sie nicht durch Zwekke des Tages oder durch besondere Interessen des täglichen Lebens in ihrer Wirksamkeit bestimmt werden.

Spiel ist jede Thätigkeit, die schon an und durch sich, ohne weitern Zweck und Absicht, vergnügt. Im Spieltriebe nun äußert sich das Kunstvermögen allerdings schon beim Kinde; denn es spielt, indem es zuerst seine Kräfte prüft, aber „die Kunst geht", wie Schreiber sehr richtig bemerkt, „nicht hervor aus diesem Spieltriebe, welcher blos die Form der ersten Aeußerung einer noch gebundenen Kraft ist. Sie muß vielmehr mit hohem Ernst geübt werden." — Da nun aber die kurzsichtige Welt gewöhnlich nur dasjenige ernst, und einer ernsten Beschäftigung

*) Siehe Bouterwecks Aesth. 1. B. S. 39 — 41: Last — ästhetisch seyn. (Leipzig. 1806.)

werth findet, was den individuellen, oft ärmlichen Zwecken des Lebens als Förderungsmittel dient, so wie sie nur jenen Nutzen begreift, den sie auch wirklich mit Händen greifen kann, aber gerade diesen Ernst, diesen Nutzen so oft an der Kunst vermißte, so hielt sie sich berechtiget, die freien Künste als ein blos müßiges, keines Kraftaufwandes bedürfendes Spielwerk zu betrachten, und sie durch die Benennung spielende Künste zu entwürdigen.

2) Schöpferische Künste, weil sie nicht etwa nach ein- für allemal festgesetzten Verstandesnormen blos die Natur nachbilden oder kopiren, sondern in einer Art von schwesterlicher Gemeinschaft mit ihr bei Hervorbringung ihrer Produkte zu Werke gehen.

Schöpferisches Vermögen kann den Künsten natürlich nicht insofern zugeschrieben werden, als sie etwa im Stande wären, gleich dem großen Werkmeister der Natur den Stoff selbst aus nichts hervorzurufen. Der Stoff ist ihnen immer gegeben, und besteht in Eindrücken der Außenwelt auf das erkennende, praktische und sinnliche Vermögen der Seele. Insofern also können die Künste der Natur (als Summe der Erscheinungen betrachtet) gar nicht entbehren, weil die Kunst, auch bei ihren freisten, kühnsten Gestaltungen, selbst da, wo sie in einer Wunder- und Zauberwelt schwebt, der Natur doch immer einzelne Bestandtheile verdankt, wie z. B. in Dante's divina Comedia, in Ariosts und Wielands romantischen Dichtungen ꝛc., und sich also nie ganz von ihrem Kreise lossagen kann. Wohl aber kann der Kunst in so weit Schöpfungskraft beigelegt werden, als sie den gegebenen Stoff auf eine neue, eigenthümliche Weise formt. Sie bewirkt dies durch freie Sonderung, Anordnung und Zusammensetzung oder vielmehr Or-

ganisirung der Elemente des Materials, so zwar, daß ganz etwas Anderes, Höheres und Vollkommneres daraus hervorgeht, als Natur und Erfahrung darbietet; z. B. eine medicei sche Venus, eine raphaelsche Madonna, Shakespeare's Miranda und Imogene, Schillers Jungfrau von Orleans, Klopstocks Cidli in der Messiade ꝛc., welche ganz in dieser Art und Weise, und so vollendet, wie die Künstler sie schufen, im weiten Umkreis der Natur nie vorhanden waren, sind, oder seyn werden. *)

3) Künste der Fantasie, weil bei Hervorbringung freier Kunsterzeugnisse dieses Grundvermögen der Seele sich vorzüglich wirksam beweist.

Zu unterscheiden sind hier produktive und reproduktive Fantasie. Das Geschäft der letztern besteht in nichts Weiterm, als daß sie einzeln empfangene Anschauungen auch einzeln und so getreu, als möglich, wieder gibt, wie dies der Fall ist beim gewöhnlichen Porträtmaler, oder bei dem Schauspieler, welcher Gang, Haltung, Miene, Ton, Gesten ꝛc. eines Andern treulich und Zug für Zug nachahmt. Die reproduktive Fantasie liefert also in der Kunst bloße Nachbildungen, Kopien, das Manirirte im Styl, u. s. w. — Ganz anders verhält es sich dagegen mit der produktiven Fantasie oder der Einbildungskraft. Diese ist das Vermögen, aus einzelnen Anschauungen Ideale zu schaffen, d. h. einzeln erhaltene Anschauungen zu ästhetischen Gesammtbildern, und insofern also zur Objektivität zu steigern, oder mit andern Worten und kürzer: das Vermögen, Vernunftideen anschaulich zu machen. **) So wirkte sie z. B. in dem Bildner des Vati-

---

*) Forsters Briefe über Italien (aus dem Franz. des Du Paty) 1. B. S. 120 bis 122 (Frankf. und Lpzig. 1790.)

**) Oder noch anders: das Allgemeine im Besondern zu zeigen durch Darstellung der wesenhaften Form einer Sache,

kanischen Apoll, in welchem der Künstler das Ideal männlicher Jugendschönheit darstellte, indem er durch die Kraft seiner produktiven Fantasie das Einzelne zum Göttlichen vergeistigte. *) Die produktive Fantasie greife übrigens ihren Stoff aus der Sphäre der Natur auf, sie wähle denselben Gegenstand, den bekanntlich ein Dritter schon zur schönen Idealität potenzirte, auch zum Objekt ihrer Darstellung, ja sie gehe sogar noch einen Schritt weiter, und entlehne selbst einzelne Züge eines vorhergehenden Meisters, **) so wird sie doch alle diese Elemente so verarbeiten, daß ein neues, originelles, so noch nicht vorhandenes Kunstgebilde daraus hervorgeht; und dies ist eben ihr charakteristisches Gepräge.

4) Künste des Genies, weil Kunst im objektiven Sinne, nehmlich das Hervorbringen eines Gegenstandes selbst, sich nach Regeln weder lernen, noch lehren läßt, sondern sich auf angeborne Geistes- und Gemüthsanlagen gründet.

Genie ist die lebendige, schaffende Kraft, welche nach den ihr ursprünglich inwohnenden, zu einem höhern Grade

---

durch Vergeistigung des Speziellen. (Siehe Kallig. z. B. S. 192 Jede — 195 Thiere. 196 Kunstmäßig — 198 findet. — S. auch Falks Tschbuch. 5 Jgg. (Weimar) S. 363 die Kunstbegabte — 365 stiften.)

*) Siehe Forsters Briefe (Du Paty) 1. B. S. 234 — 244. 2. B. S. 11 — 16.

**) Wie es z. B. Virgil in Bezug auf Homer that; und bekanntlich pflegte Virgil denjenigen, die ihn deshalb des Plagiats beschuldigten, zu antworten: Tentate eadem furta; verum facilius est, Herculi clavam, quam Homero versum surripere, womit er ohne Zweifel nichts anderes sagen wollte, als: meine Art des Entlehnens einzelner Züge aus Werken, die so organisch gestaltet sind, als jene des Homer, verdient nicht den Namen des Diebstahls, und fodert um so mehr eigene produktive Kraft, je schwieriger es ist, solche Züge eben so organisch zu einem neuen eigenthümlichen Ganzen zu verweben.

von Klarheit entwickelten Gesetzen der Menschennatur urbildlich wirkt; oder: die Kraft, unbekannte Dinge zu erfinden, eigne Ideale zu realisiren. Man erklärt es auch als die Kraft einer höhern Natur, ohne Vorschrift und Regel aus der ganzen Sphäre des Möglichen und Wirklichen nur das Nothwendige herauszufinden, und zu einem Ganzen zu vermählen.

Hier ist die Rede zunächst vom Kunstgenie. Dies beruht auf höherer Kraft und Fülle der Geistes- und Gemüthsvermögen, und einem schwer zu bestimmenden Verhältniß derselben zu einander. So viel gibt sich jedoch auf den ersten Blick kund, daß Fantasie, Verstand und Empfindsamkeit darin vorzüglich wirksam sind. Genie ist, wie früher schon erinnert, die nothwendige Vorbedingung eines Jeden, der sich als freier Künstler bewähren will. Der Zustand seiner Wirksamkeit d. i. jener Zustand, worin alle Geistes- und Gemüthskräfte auf ein gemeinschaftlich Ziel, nehmlich zu Erzeugung eines Kunstwerks hinwirken, heißt: Begeisterung. Sie entsteht, wenn das ästhetische Interesse für einen Gegenstand so viel Umfang und Kraft gewinnt, daß der Künstler sich ganz davon ergriffen, und zur Darstellung gedrängt fühlt. *)

---

*) Der berühmte Heyne gibt folgende treffliche Schilderung vom Zustande der Begeisterung (Op. T. I. p. 13): Veri, pulchri et boni sensu ac specie percussus animus primum gravissime commovetur, mox jam inflammato quasi animo imagines rerum magnae, sublimes et arduae, et cum his cogitationes et sententiae supra humanitatis humilitatem elatae sese undique inserunt, major mortali modulo perfectio et pulchritudo, tanquam visum et phantasma, objicitur, quodque poeta de numinis apparitione ait, major majorque videri solet, cujus speciei admiratione et amore raptus animus, non aliter, quam pulchritudinis in veram deam mutatae conspectu, agitatur, exstimu-

Nicht zu verwechseln sind: Genie und Talent. Jenes besteht, wie wir so eben gesehen haben, in der angebornen Schöpfungskraft, dem Resultate aller, oder doch mehrerer in einander greifender Geistes- und Gemüthskräfte. Dieses setzt zwar auch, wenigstens als Grundlage, ein angebornes und nachmals durch Uibung gesteigertes Geschick voraus, das aber blos auf einem höhern Grade der Stärke dieses oder jenes einzelnen Geistesvermögens zu glücklicher Ausführung irgend eines bestimmten Geschäftes oder Werkes beruht. Es ist also wohl zu glücklicher Betreibung bedingter Künste, aber nicht zu den Schöpfungen freier Kunst hinreichend. So fodert z. B. die Arzneikunst das Talent des Beobachtungsgeistes, der Geistesgegenwart. Talent kann übrigens wohl ohne Genie, aber *) nicht umgekehrt Genie ohne Talent Statt finden.

Sehr verschieden ist ferner das Genie von sogenannter Virtuosität. Diese besteht in besonders fertiger Befolgung technischer Regeln, in leichter, spielender Uiberwindung selbst der größten Schwierigkeiten, und kann zwar nicht ohne Talent, aber doch ohne jene schöpferische Kraft des Genies, durch beharrlichen Fleiß und Uibung erlangt werden. Man kann sie daher kurzhin als ein zu vorzüglichem Grade von Fertigkeit gesteigertes Talent definiren. Es gibt Virtuosen, welche die Meisterwerke eines Mozart, Haydn, Clementi, Beethoven ꝛc. auf diesem oder jenem Instrumente vortrefflich vortragen, ohne doch je im Stande zu seyn, diesen Tonwerkzeugen eigne, gehaltreiche Fantasien zu entlocken, oder dauernde Kompositionen dafür zu liefern.

---

latur, et in furorem, omni sanitate praestabiliorem et optabiliorem, praecipitatur.

*) Insofern jede Kunst, selbst die unbedingte, einen in der Erscheinungswelt bestimmten Theil hat.

5) Schöne Künste, weil Schönheit das charakteristische Gepräge ihrer Darstellungen ist.

Logisch streng erwogen, ist der Ausdruck: schöne Kunst nicht richtig, weil Kunst als Kunst, nehmlich als Hervorbringung, nicht schön ist, ja nicht einmal die Empfindungen, die sie mittheilt, indem diese im Grunde immer nur angenehm sind. Da es indeß einmal angenommen ist, so benennt man nach ihnen auch die Künste schön, die dergleichen Empfindungen in uns wekken.

Schönheit aber ist der Ausdruck vereinter theoretischer, sittlicher und sinnlicher Vollkommenheit für das Empfindungsvermögen, so weit nur immer ein Gegenstand seiner Natur nach diesen Ausdruck verstattet. So viel vorläufig. Näherer Aufschluß und ausführliche Erläuterung hierüber wird später bei der Untersuchung über die Natur des Schönen gegeben werden, wo zugleich gezeigt werden soll, wie es zugehe, daß ein Gegenstand, welcher eine der genannten Vollkommenheiten wahrhaft und ernstlich verletzt, und selbst ein solcher, der eine oder die andere dieser Vollkommenheiten zwar nicht beleidigt, aber doch unbefriedigt läßt, wiewohl er seiner Natur nach alle befriedigen könnte, nicht mehr schön zu nennen ist.

Wohl zu unterscheiden ist das Schöne von dem blos Angenehmen. Angenehm nennt man dasjenige, was durch sanften, dem Organism der Nerven entsprechenden Reiz oder Eindruck wohlthuende Gefühle weckt, was also den Sinnen schmeichelt, und eben darum gefällt. Zur Schönheit wird weit mehr erfodert, als bloßes sinnliches Wohlgefallen, wie schon aus der so eben mitgetheilten Erklärung derselben zu ersehen ist. Zwar hat die Sinnlichkeit

allerdings auch ihren bestimmten Antheil an dem Wesen der Schönheit, so wie an unserer Empfindung dafür; aber sie konkurrirt dabei schon unter gewissen Modifikazionen, nehmlich veredelt durch Vernunft, die über das Angenehme, blos als solches betrachtet, nichts zu entscheiden hat. Das Richteramt über dies letztere verwalten allein die Sinne. Daher nun auch die oft so starke Verschiedenheit der Urtheile über solches, die sich auf die subjektive Oekonomie in der Organisazion einzelner sinnlicher Naturen gründet, da hingegen die Regeln der Schönheit, deren Grundfeste zugleich die ewigen Gesetze der Vernunft sind, theils zur Allgemeingültigkeit, größtentheils aber wenigstens zur Gemeingültigkeit erhoben werden, und so den Aussprüchen über Schönheit zur Norm dienen können. Zwar liefert die Erfahrung Daten, die dem Gesagten zu widersprechen scheinen. Denn man wird z. B. eher auf einen Zirkel von Menschen treffen, denen dieselben Speisen und Getränke, dieselben Gerüche, die nehmliche Temperatur der Luft ꝛc. gleich angenehm sind, als auf einen eben so großen Kreis von Personen, die an einem und demselben Gedichte, Gemälde oder Tonstück gleiches Wohlgefallen finden. Aber von der andern Seite sagt uns die Erfahrung auch: wenn gleich die Menschen nicht so oft uneinig sind in ihren Aussprüchen über das Angenehme, als in jenen über die Schönheit, so ist doch diese Uneinigkeit, wo sie einmal vorhanden ist, bei weitem größer in Betreff des Angenehmen, als der Schönheit. Denn man nehme was immer für ein Kunstwerk an, das den Ruf der Schönheit für sich hat, so wird es zwar noch immer eine Menge Menschen geben, wovon es einem Theile mehr, dem andern minder gefällt, den dritten auch wohl gleichgültig läßt, keinem aber wird es geradezu und völlig mißfallen. Der Unterschied liegt also nur darin, daß es dem Einen

in höherm, dem Andern in minderem Grade schön erscheint, und da es hier zwischen zwei äußersten Enden noch ein Mittel gibt, einem Dritten auch wohl nichtschön dünkt, keineswegs aber wird die Verschiedenheit in den Aussprüchen darüber so stark seyn, daß es dem Einen schön, dem Andern häßlich wäre. — Viel anders verhält es sich mit dem Angenehmen; denn zwischen angenehm und unangenehm findet sich kein Drittes. Es mag daher eine ganze Tafel voll Menschen eine gewisse Speise delikat, ja einen wahren Königsschmaus daran finden, dieser oder jener davon wird sie mitunter nicht nur für sehr unschmackhaft halten, sondern oft vor Eckel kaum sehen können. Die Ausprüche über das Angenehme oder Unangenehme stehn also, wie man sieht, nicht selten miteinander in direktem Gegensatz und Widerspruch. Schon diese Erfahrungen, woran es vor der Hand gnügen mag, zeugen dafür, daß Schönheit festere Regeln und Grundgesetze haben müsse, als das blos Angenehme, das oft nur in den zufälligen, unendlich mannigfachen Modifikazionen einzelner sinnlicher Naturen seinen Grund hat, und dessen Gesetze sich unmöglich für jeden speziellen Fall ausmitteln lassen. *)

Ferner begründet auch der Umstand noch einen bedeutenden Unterschied zwischen dem Schönen und Angenehmen, daß dieses nur durch Erregung thätiger Begierden nach physischem Besitz und Genuß gefällt, da hingegen das Schöne, unabhängig von diesem sinnlichen Verlangen, ein freies geistiges Wohlgefallen erzeugt. Der Mann von Geschmack ergötzt sich an einer weiten, mit Berg und Thal, mit Wäldern, Fluren und Saatäckern mannigfach wechselnden Gegend, ohne daß er Eigenthümer

---

*) S. Delbrücks Untersuchung über das Schöne (Berl. 1900) S. 14 — 17. Ferner — Vergnügens.

davon zu seyn wünscht. Sie gefällt ihm um ihrer Schönheit willen. Ein anderer berechnet ökonomisch ihren reichen Ertrag, und den noch reichern, dessen sie etwa fähig wäre; er träumt und wünscht sich zum Herrn derselben, um der herrlichen Tage willen, die er als ihr Besitzer durchleben würde. Sie gefällt ihm aus physischem Interesse, und ist daher für ihn nur — angenehm. *)

Dem bisher Gesagten zufolge fällt nun der Unterschied zwischen schönen und angenehmen Künsten um so mehr auf. Beide erregen zwar Vergnügen; nur diese ein blos sinnliches, jene ein mehr geistiges. Die angenehme Kunst wie z. B. die raffinirte Kochkunst, wird also in ihrer Wirksamkeit durch einen äußern physischen Gewinn bedingt, die schöne Kunst verfährt frei und unbedingt.

6) Künste der Empfindsamkeit, weil sie einen bestimmten Zustand der Empfindsamkeit darstellen. Diese Benennung suchte Heydenreich statt der frühern, und wie bereits erinnert ward, wirklich mangelhaften Bezeichnung: schöne Künste, einzuführen. Er nimmt aber Empfindsamkeit nicht blos in der gewöhnlichen Bedeutung der bloßen Weichheit für Genuß und Leiden, oder der bloßen Fähigkeit gewisser edlern Gefühle und Empfindungen, auch nicht blos im grammatischen Sinne, dem zufolge das Wort so viel ausdrückt, als: eine Fertigkeit zu empfinden, mit Interesse am Empfinden selbst; sondern in dem näher bestimmten ästhetischen Sinne der zur Fertigkeit gewordenen Fähigkeit, mit freiem Interesse und mit Liebe für einen Gegenstand zu empfinden, der entweder

---

*) Siehe Schützens Gedicht: Der Oekonom und der Dichter.

für sich selbst Werth hat, oder ihn doch als Mittel zu einem würdigen Zwecke erhält. Seiner Erklärung zufolge wäre demnach z. B. der Mann nicht empfindsam zu nennen, der den Tod seiner geliebten Gattin lange betrauert, und an dieser Trauer selbst Interesse findet, weil dasselbe durch Verhältnisse, Schicksale bestimmt wird, folglich nicht frei ist; wohl aber derjenige, der im Herbst den schon halbentblätterten Hain besucht, um sich an süßen Melancholien über das Hinfällige alles Irdischen zu weiden, weil seine Schwermuth hier frei, von nichts abhängig ist, als seinem innern Genius. Auch der wäre nicht empfindsam, der an den physischen Reizen des Lebens, blos um ihrer selbst willen, Vergnügen empfindet, und diese Empfindungen mit Interesse und Liebe unterhält, weil das physische Leben nicht an sich, sondern nur dann Werth hat, wenn man es als Mittel zu sittlicher Güte ansieht, welches denn der einzige Fall wäre, in welchem auch solch ein Mann empfindsam heißen könnte. — Insofern nun zur Wirksamkeit des Kunstgenies allerdings eine Empfindsamkeit dieser Art vorausgesetzt wird, und die freien Künste auch wirklich einen bestimmten Zustand lebhaft gerührter Empfindsamkeit ausdrücken, *) könnte man die freien Künste unstreitig auch Künste der Empfindsamkeit nennen. Da jedoch Heydenreichs allerdings scharfsinnige Erklärung der Empfindsamkeit wenigstens nicht nach allen ihren Momenten allgemein angenommen ist, und dem gewöhnlichern Begriffe nach, nehmlich: als die Fertigkeit, an mittheilenden Gemüthsbewegungen Vergnügen zu empfinden, eine zu weite Benennung für die freien Künste gäbe; da ferner der alte Name: schöne Künste schon zu sehr gäng

*) D. h. mit andern Worten, insofern ihre Gestaltungen Produkte künstlerischer Begeisterung sind.

und gebe ist, und Heydenreich der neuen Bezeichnung selbst nicht überall getreu blieb, so hat auch diese nicht allgemeinen Kurs erhalten.

Zweck und Prinzip der schönen Künste.

Der Urquell schöner Künste ist, dem Vorhergehenden gemäß, kein äußeres, zufälliges, sondern das ursprünglich-innere ästhetische Bedürfniß. Dies bezieht sich aber nicht etwa blos auf die Thätigkeit irgend einer einzelnen Gemüthskraft, sondern vielmehr auf einen regsamen Verein aller; woraus denn, wie schon erinnert, das Gefühl entweder eines freien Spiels oder gemeinsamer Entfaltung, oder endlich des Emporstrebens aller unserer Seelenvermögen zu einem Ideale, und hiemit zugleich das lebhafte beglückende Gefühl unsers Menschendaseyns entsteht. — Da nun dies Bedürfniß durch das Schöne, welches erst Maß und Verhältniß in die aufgeregten Gemüthskräfte hineinträgt, am vollkommensten befriedigt wird, so muß auch das Schöne der eigentlichste Zweck der freien oder unbedingten Künste seyn. Dieser Zweck soll hier näher beleuchtet, in eine bestimmte Formel gefaßt, und so zugleich das Hauptprinzip *) der Aesthetik aufgestellt werden.

Zur genauern Erforschung und Ausmittlung eines Prinzips, welches nicht nur für die ganze Sphäre schöner Künste passe, sondern selbst zu Vervollkommnung der letztern dienen möge, wird hier eine prüfende Uibersicht der vorzüglichsten bisherigen Theoreme über Zweck und Prinzip der schönen Künste vorausgesendet.

---

*) D. h. eine Stammregel, ein Grundsatz, worauf sich alle andern zurückführen lassen.

I. Erregung des Vergnügens.

Um den Begriff des Schönen desto schärfer aufzufassen, hat man es seit lange schon mit dem Nützlichen verglichen, und mittelst dieser Parallele die Gränzlinien zwischen den mechanischen und schönen Künsten zu ziehen versucht, indem man zu bemerken glaubte, daß jene es blos mit dem Nützlichen, diese hingegen mit Erregung des Vergnügens zu thun hätten. Nun hatte man allerdings Recht, die schönen von den nützlichen Künsten zu unterscheiden, jedoch nur insofern, als man unter Nutzen eigentlich blos physischen Gewinn und Vortheil verstand, worüber man sich freilich nicht immer bestimmt erklärte, und so nur Anlaß zu größerer Verwirrung gab. In wie weit man dagegen befugt oder nicht befugt war, Erweckung des Vergnügens zum Zweck und Prinzip der schönen Kunst zu machen, wird sogleich erhellen. — Allerdings ward der Grundsatz lange für vollgültig angesehen, (wie denn selbst Montesquieu ihn noch in Schutz nahm *), und Vieles sprach ohne Zweifel für ihn. Denn alle andern Prinzipien, wie z. B. die später vorkommenden von Verschönerung der Wirklichkeit, von der Nachahmung der Natur, von der Darstellung sinnlicher Vollkommenheit oder auch des in sich Vollendeten, vom Ausdruck eines bestimmten Zustands der Empfindsamkeit ꝛc. ꝛc. lassen sich am Ende mittelst der Frage: warum soll der Künstler thun, was diese Vorschriften gebieten? auf das allgemeine Prinzip zurückführen: um Vergnügen zu erregen.

---

*) In seinem: Versuch über den Geschmack an Gegenständen der Natur und Kunst, im 4. B. seiner Werke, Genf. 1759.

Kritik dieses Prinzips.

Dawider läßt sich erinnern:

1) Die Urheber und Vertheidiger dieses Prinzips erklärten sich nie genau über den Begriff des Vergnügens. *) Sie sagen uns weder, welche Art, noch, welchen Grad desselben ein Kunstwerk in uns hervorbringen müsse, wenn es gegründete Anspriüche auf Werth und Rang eines schönen Kunstwerks haben soll. Nun gibt es aber bekanntlich mehrere Arten und Stufen des Vergnügens. Denn man unterscheidet ein sinnliches und geistiges, ein einfaches und gemischtes Vergnügen; so auch ein feiner und gröber sinnliches, ein intellektuelles, moralisches, und zwar wieder ein höheres und niederes ꝛc., welche alle zum Theil wirklich sehr verschieden von einander sind, ohne daß bei Aufstellung dieses Prinzips Bedacht darauf genommen ward. **)

---

*) Vergnügen entsteht aus der Uibereinstimmung eines Objektes mit den Foderungen unsrer Triebe. Es besteht im Verhältniß der Thätigkeit unsrer Kräfte zu ihrem innern Vermögen.

**) Sinnliches Vergnügen. Das Vergnügen an einer reich besetzten Tafel.

Geistiges. An der Lesung eines gut geschriebenen Buches.

Einfaches. Bei Lesung einer anmuthigen Anakreontischen Ode.

Gemischtes. Beim Erhabnen, das uns von einer Seite die hohe Kraft der Vernunft, von der andern die Beschränktheit unsrer Sinnlichkeit zu empfinden gibt; beim Tragischen, wo aus der Vorstellung von den Gebrechen und Qualen der Sinnlichkeit, und jener von der erhebenden Kraft der Vernunft und Religion, eine aus Furcht, Mitleid, Wehmuth und Bewunderung gemischte Empfindung von Lust und Unlust hervorgeht.

Grobsinnliches. Schwelgerei in Speise und Trank. Epikureism.

2) Bei seiner Unbestimmtheit ist nun dies Prinzip offenbar zu weit, d. h. es umfaßt mehr, als in die Sphäre freier oder schöner Künste gehört. Denn auch die Erzeugnisse bedingter Künste, selbst die Produkte der Handwerke, können vergnügen, insofern sie ihrem Zwecke entsprechen. *) Und doch unterscheiden sich diese, so wie die blos angenehmen Künste schon dadurch auffallend genug von den schönen, daß sie nicht gleich den letztern höherer Geisteskraft zu ihrer Ausübung bedürfen, auch durch ihre Werke nicht auf wahre (allseitige) Kultur wirken. Rohe, gemeine Naturen endlich können sogar an Gegenständen Vergnügen finden, vor denen der Mann von wahrer humaner Bildung mit Eckel zurücktritt.

3) Würde man sich mit dem Unmöglichen befassen, wenn man Art und Grade des Vergnügens, welches die schönen Künste und ihre Werke ausschließend erregen sollen, genau und präzis bestimmen wollte. Denn auch die Natur und ihre Produkte vermögen alle Arten und Grade des Vergnügens in uns zu erregen. **)

Feinsinnliches. Die Freuden einer züchtigen, und wenn man will, platonischen Liebe.

Intellektuelles. (Niederes): Bei Auflösung eines Räthsels. (Höheres): Bei Erfindung großer neuer Wahrheiten.

Moralisches. (Niederes): An Legalität der Handlungen. (Höheres): an Pflichterfüllung mit Selbstaufopferung.

*) Ein wohleingerichtetes Gebäude, worin man gemächlich wohnt — das Fortschreiten der Unterrichtskunst durch die erleichterte Pestalozzische Lehrmethode kann offenbar sehr vergnügen; und die kranke Frau in Gellerts Erzählungen vergnügte ein neuer Modeanzug so sehr, daß sie plötzlich durch den Schneider von einer Krankheit genas, die kein Arzt zu heilen vermochte.

**) So z. B. eine schöne, reiche, fruchtbare Gegend geistiges Vergnügen durch Ideen und Empfindungen der Erhabenheit oder Anmuth, der Vatergüte des Schöpfers; sinnliches

4) Sollte man aber gar unter Vergnügen vollends nichts weiter verstehn, als angenehmen Zeitvertreib, Belustigung in den Stunden geschäftloser Muße, so könnte man doch wohl unmöglich im Ernste ein Prinzip für die schönen Künste daraus herleiten wollen. Denkenden Männern, Schriftstellern von Geist ist es auch gewiß nie eingefallen, die Künste der Humanität durch solch ein entehrendes Prinzip herabzusetzen. Wohl aber ist es nicht selten das Prinzip eingebildeter, sich vornehm geberdender Dunse, und geistarmer Müßiggänger, an die der Genius der Kunst nie ein Wort verloren hat.

Note. Wollte ja irgend Jemand auch diesen Grundsatz etwa damit vertheidigen, daß uns die Geschichte der Künste lehre, die schönen Künste seyen erst dann entstanden, als man bereits für die Befriedigung täglicher Lebensbedürfnisse hinreichend gesorgt hatte, so läßt sich erwiedern:

a) Die Geschichte der Künste, so vielen und bedeutenden Nutzen sie auch schafft, kann doch immer nur als Kunde von dem historischen Ursprunge, nicht als eigentliche Erkenntnißquelle von dem Wesen der Künste angesehen werden; denn dieses ist vielmehr weit tiefer aus den Quellen der Menschennatur und ihrer ursprünglichen Bedürfnisse herzuleiten.

b) Wenn gleich mehrere, so sind doch nicht alle schönen Künste, wenn gleich bei vielen, doch nicht bei allen Nazionen auf eine und dieselbe Art, und blos in den Perioden der Muße ans Licht getreten.

c) Ist ein großer Unterschied zwischen der eigentlichen wirkenden Ursache der schönen Künste (nehmlich dem innern ästhetischen Bedürfnisse), und den Veranlassun-

---

Vergnügen durch Wechsel der Formen, der Beleuchtung, der Farben, der Nutzbarkeit, des Genusses von dem, was sie hervorbringt.

gen zu Entwicklung und Aeußerung desselben, welche allerdings zunächst und am leichtesten in die Perioden der Muße fallen konnten.

II. Angenehme Beschäftigung unserer Seelenkräfte und Empfindungen.

Diese Formel stellte Abbé Dubos in seinen oben genannten kritischen Bemerkungen ꝛc. als Grundregel für die schönen Künste auf. Er sagt: „dem Menschen sey der Trieb angeboren, seine Seelenkräfte angenehm zu beschäftigen; folglich müsse Beschäftigung derselben Zweck und Prinzip der schönen Künste seyn." — Dieser Trieb, der sich dem ästhetischen Bedürfnisse, wovon früher gesprochen wurde, einigermaßen nähert, kann nun, als ursprünglich in der Natur vorhanden, keineswegs geläugnet werden; eben so wenig kann man die Dedukzion schöner Künste aus diesem Triebe eines großen Irrthums beschuldigen, da das Bedürfniß, die Seelenkräfte und Empfindungen zu beschäftigen, ohne Zweifel bei jedem schönen Kunstwerke seine Thätigkeit äußert. Dennoch läßt sich Dubos Grundsatz nicht als feste und einzige Hauptnorm für die Sphäre der schönen Künste annehmen. Er ist zu unbestimmt ausgedrückt (eine Unbestimmtheit, die durch das Schwankende des beigefügten Begriffes: angenehm, nur noch vermehrt wird), folglich auch zu weit für ein Grundgesetz der freien Künste, und trifft zuletzt mit dem nächstvorhergehenden: Erregung des Vergnügens, überein. Denn wie viele Gegenstände vermögen nicht, unsre Seelenkräfte und Empfindungen in angenehme Thätigkeit zu setzen? — Wahrheiten spekulativer Philosophie, Produkte der Natur oder mechanischer und der insbesondere sogenannten angenehmen Künste ebensowohl, wenn gleich freilich nicht in

demselben harmonischen Ebenmaße, als eigentliche schöne Kunstwerke.

III. Verschönerung der Wirklichkeit, oder Einprägung einer größern sinnlichen Kraft in die Objekte unserer Vorstellungen.

Die Beobachtung: Schönheit sey charakteristisches Gepräge aller edlern Kunstwerke, konnte der Aufmerksamkeit nicht lange entgehn; eben so wenig die, daß Kunstprodukte, wie z. B. besonders jene der plastischen Künste, den Gegenständen der Wirklichkeit ähnelten, und daß ferner die Künste sogar den widrigen Eindruck vieler Objekte, die in der Wirklichkeit häßlich, eckel, entsetzlich oder grauenvoll sind, zu mildern vermögen, indem sie dergleichen Gegenstände mit dem Schleier der Schönheit umkleiden, oder ihnen wenigstens mehr äußere Gefälligkeit durch Form, Farbe, Glanz ꝛc. ertheilen. *) Daraus zog man nun den Schluß: Verschönerung des bereits wirklich Vorhandenen sey Zweck und Prinzip der schönen Künste. Zu den Bekennern dieses Grundsatzes muß man auch Sulzern zählen, da seine Worte: Einprägung einer größern sinnlichen Kraft (die an sich freilich ein von jenem noch etwas verschiedenes Prinzip bezeichnen würden) doch nur Erklärung des erstern seyn sollen, und er unter der größern sinnlichen Kraft eigentlich nur das überwiegend Angenehme oder Reizende als Verschönerungsmittel versteht, wie seine ganze Dedukzion zeigt.

---

*) So kann z. B. der Maler durch diese Mittel selbst Krokodile, Schlangen, Wallrosse, Seehunde ꝛc., Thiere, die sonst gewiß sehr widrigen, und zum Theil schauderhaften Eindruck auf uns machen, auf eine Art darstellen, daß man mit Wohlgefallen, oder wenigstens nicht ungern, dabei verweilt.

Kritik.

1) Dieser Grundsatz macht der Würde der Kunst wesentlichen Eintrag; denn er streitet gegen Freiheit und Selbstschöpfung derselben, welche dann so gut als aufgehoben sind, wenn den Künsten nichts Anderes und Edleres, als bloße Verschönerung, erübrigt.

2) Er ist von einer Seite zu eng; denn nicht allen schönen Künsten und ihren besondern Formen ist Befolgung desselben in allen Fällen möglich; und noch weniger erstreckt sich seine Gültigkeit auf alle einzelnen Kunstwerke. Was verschönert wohl eigentlich der lyrische Dichter, wenn er seine Empfindungen ausströmt? — Er theilt uns schönere Empfindungen mit, als andere Menschen bei ähnlichen Anlässen haben, aber kann man wohl richtig sagen, er habe die Empfindungen dieser verschönert? — Was verschönerte der epische Dichter, wenn er, wie Homer, einen Thersit, oder der dramatische, wenn er, wie Shakespeare im Lear, eine Regan, eine Gonerill darstellt? — Idealisirt haben sie ohne Zweifel auch diese schlechten Charaktere, aber darum wahrlich noch nicht verschönert; Wesen haben sie dargestellt, nur nach dem Standpunkte zu beurtheilen, den sie im Ganzen einnehmen, und nach dem Grade ihrer Mitwirkung zu dem beabsichteten Haupteindrucke, aber verschönert stehn doch eigentlich diese Charaktere nicht da. — Wie soll es ferner der zeichnende Künstler, wie selbst der Maler beginnen, so manche Szenen aus der Natur, z. B. Sonnenauf- und Untergang, das Firmament mit seinen Millionen von Sternen in einer verschönerten Darstellung wiederzugeben? Nicht nur verschönern kann der Künstler hier nicht, sondern er muß in dem ungleichen Wettkampfe mit der Natur dieser vielmehr unterliegen, und sich höchstens mit dem Lobe möglichster Annäherung an solche be-

gnügen. *) Faßte man endlich den Grundsatz: Verschönerung der Wirklichkeit in dem Sinne auf, daß Kunstwerke selbst zur Verschönerung dienen, so ist es allerdings wohl möglich, daß irgend ein Reicher Gemälde, Bildsäulen ꝛc. kauft, blos um Lücken und Nischen, und die leeren Wände in seinem Gebäude damit auszufüllen und zu verzieren, aber Niemand wird doch wohl darum behaupten wollen, schöne Kunstwerke seyen überhaupt oder gar ausschließlich zu diesem Zwecke, nehmlich als Zierrath, vorhanden, und folglich sey dies ihr Prinzip.

3) Von der andern Seite ist dieser Grundsatz zu weit; denn auch mechanische oder Lohnkünste können sich des Schönen — das überhaupt wohl nur von einigen Unternehmungen und Formen des Lebens ganz ausgeschlossen seyn dürfte — nebenher zu Veredlung der Gegenstände bedienen, und diese demnach verschönern, wie dies z. B. bei der bürgerlichen Baukunst, bei Manufaktur und Fabrikünsten **) der Fall ist. Dasselbe vermögen auch die Künste der eigentlichen bloßen Belustigung, wie z. B. die Feuerwerkerkunst, welche die Gegenstände, die sie darstellt, durch Glanz, Wechsel der Farbe, so wie durch rege, lebendige Bewegung ihrer Produkte, in gewissem Sinne verschönert, ob sie gleich nichts weniger als schöne Kunst ist, da sie nicht einmal einen höhern, geistigen Begriff darstellen kann. Wider Fug und Recht würden also auch alle dergleichen Künste in die Sphäre der schönen zu stehn kommen.

4) Endlich bleiben immer noch die Fragen übrig: Warum soll die Wirklichkeit verschönert, warum den Gegenständen unsrer Vorstellungen größere sinnliche Kraft ein-

---

*) Siehe Forsters Du Paty 1. B. S. 209. 210.

**) Wie den Galanteriekünsten, der sogenannten Schönfärberei, der Uhrmacher-, Schreiner-, Schwertfeger-, Schlosserkunst ꝛc.

geprägt werden? Fragen, die von selbst schon ein höheres Prinzip der freien Künste ahnen lassen.

Wollte man den Grundsatz: Einprägung größerer sinnlichen Kraft nicht im Sulzerschen Sinne nehmen, sondern (was allerdings auch angeht) als verschieden von der Maxime: Verschönerung der Wirklichkeit betrachten: so läßt sich dagegen erinnern:

1) Auch so hätte dies Prinzip noch immer den Fehler, daß es zu weit ist. Denn auch mechanische, und die meisten Künste des Luxus können ihren Produkten, als Objekten unserer Vorstellungen, mehr sinnliche Kraft *) ertheilen.

2) Wenn es gleich eine Eigenheit der schönen Künste ist, den Gegenständen größere sinnliche Kraft zu geben, so macht doch diese ihre Werke bei weitem nicht allein zu schönen Kunstprodukten, und kann sich mit ihnen vielmehr nur unter gewissen Bedingungen vertragen. **) Swifts Schilderung einer Kokette, und Alxingers Gedicht: die Schöne, wie sie zu Bette geht, sind mit vieler sinnlichen Kraft gegeben, und doch können beide Darstellungen nimmermehr schön heißen. ***) Ein Schauspieler, der einen Rasenden, einen Tyrannen mit größter sinnlichen Kraft gä-

---

*) Wie es z. B. der Fall ist bei künstlich geformten Möbeln; bei den nachgeahmten, mannigfach geschliffenen, mit Folien unterlegten Edelsteinen; bei verschiednen durch mechanische Kunst beweglich gemachten Figuren (Kampels Schachmaschine, die ewigbrennende Lampe ꝛc.); bei natürlich gefärbten, mit wirklichem Anzug versehenen Wachsfiguren ꝛc.

**) Nehmlich der Gegenstand muß der Kunstdarstellung überhaupt, so wie dieser sinnlichen Kraft insbesondere werth seyn. Diese letztere darf nicht außer der Sphäre einer bestimmten Kunst liegen, wie z. B. das Coloriren der Statuen ꝛc.

***) Sie sind vielmehr eckel, wie sie denn freilich absichtlich, mit einer zwar guten, aber schon zu sehr isolirten, außerkünstlerischen Tendenz auf Erregung des Eckels angelegt scheinen.

be, könnte freilich mit äußerster Wahrheit, aber sicher nur auf Kosten einer höhern Pflicht, nehmlich der Schönheit, darstellen.

3) Auch da, wo diese höhere sinnliche Kraft in wirklich schönen Kunstwerken sich findet, ist sie doch nicht letzter Zweck derselben, sondern nur Mittel dazu.

IV. Nachahmung der schönen Natur.

Aristoteles ist, wo nicht der Urheber dieses Prinzips, doch einer der ersten, die es aufstellten. *) Ihm folgte unter den Römern Quintilian in seinen Instit. orat. L. X. c. 22. Unter den Neuern war Batteux der erste, der diesen Begriff wieder hervorhob, und ihn mehr zu entwickeln und auszubilden suchte. Er fand seitdem manche Nachahmer und Gegner. **)

Kurz zusammengefaßt ist Batteux's Schlußreihe ungefähr diese: „Nur im uneigentlichen Sinne kann man von dem menschlichen Geiste sagen, er schaffe. In allen seinen Werken erkennt man, wenn nicht an der ganzen Komposizion, so doch an den Einzelnheiten, das Vorbild der Natur. Dies geht so weit, daß selbst die Gebilde einer zerrütteten Fantasie noch aus Theilen bestehn, die der Natur angehören. Auch der Künstler bleibt in sofern mitten im Fluge der Begeisterung noch an den Kreis der Natur gebunden, wenn er nicht statt einer ordnungsvollen Welt, ein wüstes Chaos hervorbringen, Unlust statt des Vergnügens erwecken will. Folglich ahmt auch er nach, und so sind denn

---

*) Er sagt in seinem Buche über Poetik: „Die Künste sind Nachahmerinen der Natur. Der Trieb der Nachahmung ist dem Menschen eingepflanzt, und er ist auch wirklich unter allen Thieren das fähigste zum Nachahmen. Was uns in der wirklichen Welt unangenehm ist, vergnügt uns doch in der Nachahmung.

**) Gegner z. B. Jones, Home ꝛc.

die Künste sammt und sonders nichts anderes, als — Nachahmerinen. Da jedoch die schönen Künste zugleich freie Künste sind, so dürfen sie den Spuren der Natur nicht knechtisch nachfolgen; sie müssen blos das Schöne derselben zu ihren Darstellungen wählen. Demnach ist Nachahmung der schönen Natur das Prinzip der freien Künste."

In der neuesten Zeit haben unter uns Bouterweck und J. P. F. Richter denselben Grundsatz als Prinzip der schönen Künste angenommen; nur mit der Modifikazion, daß jener ästhetische, dieser schöne Nachahmung der Natur fodert.

Kritik.

Wollte man auch dem Grundsatze: Nachahmung der schönen Natur in der Sphäre schöner Künste gesetzliche Kraft einräumen, so könnte er doch immer nur als untergeordnete Norm, nicht aber als Hauptprinzip gelten. Denn ein Hauptprinzip der Kunst muß ihren letzten Zweck schon in sich begreifen *), und dieser kann doch wohl nicht Nachahmung seyn, die immer zu irgend etwas Statt finden müßte, folglich von selbst auf einen noch höhern Zweck hinwiese. Uibrigens hat dieser Grundsatz mit dem vorigen die Fehler gemein, daß er bei seiner Unverträglichkeit mit Freiheit und Selbstschöpfung der Kunst, auch wieder von einer Seite zu eng, von der andern zu weit ist. Denn

1) wenn gleich der Nachahmungstrieb ursprünglich in der Menschennatur vorhanden ist, und den ersten Anlaß zu Erfindung mehrerer bedingter Künste gab; wenn gleich, dem Aristoteles und Batteux zufolge, auch das Ent-

*) Da es eigentlich aus diesem derivirt wird.

stehn schöner Künste mittelst dieses Triebes zu erklären wäre; so ist doch damit, selbst in Hinsicht auf den blos historischen Ursprung der Künste, nichts für die Allgemeingültigkeit ihres Prinzips erwiesen. Denn, es läßt sich nicht darthun, daß durchaus alle Künste aus diesem Triebe hervorgingen. — Von demjenigen, der stark und innig gerührt durch die Erscheinungen der Außenwelt, sein Entzücken darüber in eine Ode ergoß, kann man doch keineswegs sagen, er habe Jemand nachgeahmt. Eben so wenig von dem, der seine freudigen Empfindungen zuerst durch rhythmische Bewegung des Körpers äußerte. Und doch fing mit jenem — wenigstens als erste Entwicklung eines innern Keimes betrachtet — Poesie, mit diesem die Orchestik an. Niemand wird auch wohl jetzt mehr behaupten wollen, Nachahmung der Natur sey ein vorzüglicher oder gar Hauptzweck der Baukunst, der Wohlredenheit. *) Ferner der Zeus eines Phidias, Virgils Unterwelt, Wielands Oberon und Titania u. s. w. haben, so wie diese Künstler sie darstellten, keine Urbilder in der ganzen wirklichen Welt. Wem ahmten nun diese großen Meister nach? — Der Grundsatz ist also von dieser Seite zu eng.

2) Ist gleich Nachahmung schöner Natur nicht Hauptzweck der Lohnkünste, und der meisten Künste des Luxus, so ahmen doch viele der erstern, und die meisten letztern die schöne Natur nach, um ihren Produkten mehr Gefälliges zu geben. Auch diese Künste müßten also wieder mit zu den schönen Künsten gezählt werden. Folglich ist das Prinzip von dieser Seite zu weit.

3) Die Kunst hat zwar, wie früher schon erinnert, nicht in dem Sinne Schöpfungsvermögen, als ob sie den Stoff selbst hervorzubringen vermöchte; aber sie schafft dar-

---

*) S. Mendelssohns philos. Schriften. Troppauer Aufl. 2. B. S. 116 Note.

um doch nicht minder, indem sie selbst da, wo sie scheinbar nachahmt, das fremde Leben vernichtet, und durch eigenthümliche Anordnung, Verbindung und Gestaltung der Elemente des gegebenen Stoffes ihm ein eigenes, neues, selbstständiges Daseyn verschafft. Man vergleiche z. B. Göthe's Iphigenia mit der von Euripides, Collins Regulus mit dem von Metastasio; Mozarts Requiem mit denen so vieler andern bedeutenden Meister; Iffslands Darstellung des Lear, mit der eines Brockmann *) ꝛc. ꝛc. Hier wie dort findet man ähnliche Stoffe; aber alle diese Kunstprodukte bewegen sich mit unerborgtem, eigenthümlichem Leben in ihrer Sphäre.

4) Nicht selten stellt der Künstler Dinge dar, die gar keine Nachahmung zulassen, weil sie so in der Natur nicht vorfindig, ja vielmehr der Nachahmung derselben geradezu entgegen sind, und doch wird ihnen kein Mensch von Geschmack Schönheit absprechen. Hieher gehören z. B. die Wunder des Epos, des höhern Drama, des Zauberromans **), die Zeitabkürzung im Drama, die langen Reden der Homerschen Helden vor dem Kampfe, die Arien und Wechselgesänge der oft in Gefahr schwebenden, zum Tode verurtheilten Personen in der Oper, u. dgl. ***)

5) Nachahmung kann dadurch, daß sie uns die Aehnlichkeit eines Kunstwerks mit einem Urbilde zu erkennen gibt, unstreitig Vergnügen erwecken; aber fürs Erste ist dieses mehr ein theoretisches als ästhetisches, und fürs

---

*) Siehe Collins Werke. (Wien 1813) 5. Bd. S. 275—278.

**) Z. B. die Erscheinungen der Götter, himmlischer Genien, in Homer, Milton, Klopstock; der Furien in Aeschylos; der Hexen und Geister im Shakespeare; der Feen und Zauberer im Ariost ꝛc.

***) S. Lessings Annal. 1. B. S. 40. Ein komischer — Natürlichen, und 42. Es ist wahr — 43 tadeln S. 104. Wenn man — 106. glaubte.

Zweite auch dem Grade seiner Stärke und Lebhaftigkeit nach von diesem verschieden. Jenes ist stiller, ruhiger; dieses wird oft Wonne, Entzücken. Wäre Nachahmung Zweck und Prinzip der Künste, so müßte ein Porträt mehr gefallen, als eine Madonna von Raphael, Corregio, Tizian ꝛc. *) das tägliche Leben in irgend einem Familiengemälde mehr, als das höhere geistige in Schillers Jungfrau von Orleans, in Göthe's Iphigenia, Tasso ꝛc. **)

6) Endlich enthält der Ausdruck: schöne Natur, schon an sich viel Schwankendes, denn er kann sich auf physische, er kann sich auf geistige Natur beziehen, und in Rücksicht beider frägt es sich also immer erst: was ist eigentlich das Schöne darin und wie unterscheidet es sich von dem blos Interessanten? Er kann ferner sowohl die der Außenwelt von selbst eigenthümliche, als auch jene Schönheit bezeichnen, welche die Kunst über Naturgegenstände verbreitet.

Note. Wollte man auch gegen diese Gründe noch einwenden: a) der Künstler verdanke denn doch immer seine Vorstellungen, und mit diesen seine Gebilde wenigstens theilweise der Natur; b) kein unnatürliches Kunstwerk habe Anspruch auf den Rang eines schönen Werkes, folglich sey der Künstler stets an die Nachahmung der Natur gebunden; so läßt sich erwiedern:

---

*) Es kann wohl geschehen, daß Jemand das Porträt seines Vaters, seiner Geliebten nicht um was immer für freie Kunstwerke vertauschte. Aber dann interessirt er sich aus andern als ästhetischen Ursachen dafür, und dagegen ist nichts einzuwenden. Wollte er es aber darum, weil es seinen Vater, seine Geliebte darstellt, schöner nennen, als ein Gemälde von Raphael, so müßte man sehr protestiren; denn sein von außerästhetischen Gründen bestimmtes Geschmacksurtheil wäre unrein.

**) Ein Amtmann Grüneich in der alt- und neuen Welt mehr, als ein Marquis Posa.

ad a. Es ward schon im Vorhergehenden zugegeben, daß die Natur dem Künstler den rohen Stoff, nehmlich einzelne Anschauungen, Eindrücke von Seite der Aussenwelt liefert. Aber diese einzelnen Elemente machen ja sein Kunstwerk nicht aus, sondern die originelle Form, die er denselben, gemäß der ihm eigenthümlich angehörigen Idee durch freie Trennung, Verbindung und Gestaltung zu einem neuen Ganzen aneignet, das Frische, unerborgte Leben, das er diesem durch seinen Genius einhaucht.

ad b. Natürlichkeit ist allerdings ein wesentliches Erfoderniß schöner Kunstwerke. Doch ist unter diesem Ausdrucke keineswegs Uibereinstimmung mit der Natur, wie sie unsern Sinnen erscheint, d. h. mit der wirklichen Welt, sondern mit der in der Idee aufgefaßten Natur, d. h. mit einer Idealwelt, zu verstehen. Kurz: Natürlichkeit bezeichnet in der Kunst nichts weniger, als ein bloßes Nachahmen und Kopieren alltäglicher Erscheinungen, sonder vielmehr einzig und allein ideale Wahrheit durch innern Zusammenhang nach Verstandesgesetzen. *)

Gegen Bouterwecks und Richters Modifikazionen an dem Grundsatze der Nachahmung läßt sich erinnern:

a) Durch den Beisatz ästhetisch und schön kann der Begriff: Nachahmung eben nicht gewinnen. Denn

---

*) Es dürfen demnach die Denkgesetze, wie z. B. der Satz des Widerspruchs, des zureichenden Grundes, des ausschließenden Dritten, nicht verletzt erscheinen. Aber der zureichende Grund muß z. B. nicht eben aus den Gesetzen dieser Welt hergeholt seyn. In einer Feenwelt ist es genug, daß der Dichter seinem Zauberer einmal höhere, übermenschliche Macht ertheilte, um sodann auch das Versetzen von Bergen durch seinen Schlag mit dem Zauberstab zu rechtfertigen und natürlich zu machen.

es frägt sich wieder vor Allem, was ist ästhetisch, was schön? Und ist man damit im Reinen, hält man sich erst überzeugt, daß der freie Künstler das Aesthetische, oder besser das Schöne geben soll, wozu überhaupt noch der Begriff Nachahmung? — Dies gilt um so mehr, da trotz allen Modifikazionen dem Prinzip der Nachahmung immer etwas anklebt, was sich mit der Würde der Kunst und des Genies, ja selbst mit der Freiheit des ästhetischen Gefühls und des Schönen nicht verträgt. Der Künstler erhält ja von der Natur nur das rohe Material, dem er Form und Gepräge seines Geistes aufdrückt, und da J. Paul selbst sagt: das Genie unterscheide sich eben dadurch, daß es die Natur reicher und vollständiger sieht, *) so ist ja der Künstler nicht mehr Nachahmer, sondern Schöpfer, wie der Epikureische Gott, der das Chaos ordnete.

b) Ist die Verwechslung von dem Zwecke eines Dinges mit der Quelle seines Stoffes gegen logische Richtigkeit. Man will hier nicht zunächst wissen, woher der Künstler den Stoff seiner Werke nehme, sondern zu welchem Zwecke er ihn verarbeite.

V. Darstellung oder Nachbildung sinnlich erkannter Vollkommenheit, oder: des in sich Vollendeten.

Baumgarten, Meyer und Moritz kommen darin miteinander überein, daß sie das Schöne für den wesentlichsten Charakter freier Kunstwerke halten, in solchem den Hauptzweck schöner Künste erkennen, und aus diesem ihr oberstes Prinzip deduziren. Doch unterscheiden sie sich

---

*) D. h. eben in einer idealern Gestalt durch die Kraft seines Genius. (Siehe J. Pauls Aesth. Hamburg 1804 1. B. S. 6 — 7.)

darin, daß die beiden erstern Darstellung des Schönen für den höchsten Kunstzweck erklären, der letzte Nachbildung desselben; ferner, daß jene sinnlich erkannte Vollkommenheit als Begriff der Schönheit aufstellen, dieser das in sich Vollendete.

Kritik.

Unstreitig ist es Zweck der Kunst, Schönheit darzustellen, unläugbar gehört auch dieser Zweck zu den erhabensten, welche die Kunst anerkennt. Nur bedürfte er, um den allumfassenden, und zugleich fruchtbarsten Hauptgrundsatz der Künste daraus herzuleiten, einer nähern, schärfern Bestimmung, welche den Grund, warum eigentlich das Schöne dargestellt werden soll, schon in sich schlöße.

Der Begriff hingegen, welchen Baumgarten und Meyer von der Schönheit geben, kann keinesweges für richtig und gültig angesehen werden; denn ihm zufolge bestünde das Schöne in der Mannigfaltigkeit mehrerer zu einem Ganzen oder irgend einem Zwecke übereinstimmender Theile. Dies gibt indeß wohl den Begriff des theoretisch-Vollkommnen, des Zweckmäßigen, da alles Vollkommne Harmonie des Mannigfaltigen zu Einem Ganzen, alles Zweckmäßige dieselbe Uibereinstimmung einzelner Elemente zu Einem Zwecke ist. *) Nun kann aber Vollkommnes, Zweckmäßiges nur durch Verstand und Vernunft, nicht durch die

*) Eigentlich ist es der Begriff des Verstand- und Vernunftmäßigen, denn das Geschäft des Verstandes und der Vernunft bezieht sich ja immer auf Verein des Mannigfaltigen zur Einheit. So werden bei Bildung eines Begriffs, die durch Verstand von Erfahrungsgegenständen abgezogenen, ihnen eigenthümlichen Merkmahle vereint, und so als diese bestimmten Gegenstände gedacht. So abstrahirt man bei der Idee von allem Sinnlichen, und vereint nur das Uibersinnliche zu einer Vorstellung.

Sinne erkannt werden, deren Geschäft es wohl ist, uns Stoff der Erkenntniß zuzuführen, nicht aber selbst zu erkennen. Das Vollkommne, Zweckmäßige wird also eingesehen, und von Verstand und Vernunft beurtheilt, das Schöne hingegen, in sofern wir nicht seine einzelnen Bestandtheile untersuchen, wird empfunden, und von dem Geschmacke gewürdigt. Das Schöne ist demnach noch sehr verschieden von dem blos theoretisch-Vollkommnen, wie später im Abschnitt vom Schönen umständlich gezeigt werden soll. — Dasselbe gilt von Moritzens Erklärung der Schönheit, als des in sich Vollendeten, worunter er das absolute Weltganze, oder: den Inbegriff aller harmonischen Verhältnisse des großen Ganzen der Natur will verstanden wissen. Denn könnten wir auch die Natur, als ein Ganzes betrachtet, in ihrer Einheit und Vollendung begreifen, so müßte dies doch wieder durch Vernunft geschehen, Schönheit aber wird, wie gesagt, durch den Geschmack empfunden. Folglich wäre hier wenigstens dem Empfindungsvermögen die Funkzion des höhern Erkenntnißvermögens, nehmlich der Vernunft, übertragen.

Von dem Begriffe der Nachbildung in Moritzens Definizion gilt übrigens dasselbe, was früher gegen Nachahmung erinnert wurde. Der Ausdruck Nachbildung ist nur ein anderes, und noch überdies von dem vorigen sehr wenig verschiedenes Zeichen für eine und dieselbe Sache.

VI. Darstellung eines bestimmten Zustandes der Empfindsamkeit.

Dies Prinzip stellte Heydenreich in seinem von so vielen Seiten vortrefflichen System der Aesthetik zuerst

auf. Er sagt: Der Mensch hat überhaupt Bedürfnisse und Zwecke doppelter Art, nehmlich des Körpers und des Geistes. Jene beziehen sich auf Erhaltung, möglichste Vollkommenheit und Dauer des Körpers, und erzeugen die mechanischen Künste; diese beziehen sich entweder auf Erkenntniß- oder Empfindungsvermögen Als erkennendes Wesen hat der Mensch den ursprünglichen, nothwendigen Trieb, seine Kenntnisse zu erweitern, und unter seinen Nebenmenschen zu verbreiten; als empfindendes den Trieb, seine Empfindungen darzustellen und mitzutheilen. Jener erzeugt wissenschaftliche, dieser Kunstwerke. Jedes Werk schöner Kunst ist also Darstellung eines bestimmten Zustandes der Empfindsamkeit.

Dieser Grundsatz paßt auch wirklich auf die meisten, wenn nicht auf alle schöne Künste. Denn ohne Zweifel stellen Dichter, Tonkünstler, Maler, Bildner ꝛc. einen bestimmten Empfindungszustand sinnlich dar, sie mögen sich nun natürlicher Weise in einem solchen befinden, oder durch die Fantasie hinein versetzt haben. Eben so gewiß ist es, daß der Künstler in seinem Enthusiasm sich weit eher gedrungen fühlt, seinen Empfindungen durch Darstellung Anschaulichkeit zu geben, als er etwa daran denkt, die Natur nachzuahmen, sie zu verschönern u. dgl.

Kritik.

Heydenreich selbst gesteht, man könnte auch gegen diesen Grundsatz erinnern, er sey zu schwankend, wenn man sich anders blos an den Ausdruck desselben im Allgemeinen hielte. Denn man könnte sodann nicht umhin, vieles, was gar nicht Kunstwerk zu heißen verdiene, in die Klasse solcher aufzunehmen, und z. B. jedes Geschrei des Gefühls für ein Werk der schönen Kunst zu halten. Fo-

dre man indeß von diesem Begriffe nicht mehr, als ein blos allgemeiner Geschlechtsbegriff (den er doch einzig damit geben wolle) aussagen kann, so reiche er hin, die schönen Künste von den Wissenschaften sowohl, als von den mechanischen und den Künsten des Luxus zu unterscheiden. Allein:

1) Darf ein Geschlechtsbegriff wenigstens keinen Anlaß zu dem Mißgriffe geben, mehr in seinen Kreis hineinzuziehen, als eigentlich hinein gehört. Diesem Mißgriffe sucht Heydenreich freilich großentheils durch seine schon mitgetheilte, scharfsinnige Entwicklung des Begriffes: Empfindsamkeit vorzubeugen. Eines Theils aber ist das Wort in der Bestimmtheit, die er ihm zu geben sucht, selbst von Philosophen nicht durchaus angenommen, und insofern man etwa blos das Vermögen, leichter, tiefer und lebhafter zu empfinden, wenn gleich mit Interesse am Empfinden selbst darunter verstünde, so sähe man sich genöthigt, jedem auch freiheitslosen, unwillkührlichen Ausbruch der Empfindung, folglich dergleichen Aeußerungen des Frohsinnigen, wie des Schwermüthigen, des Weinenden, Zornmüthigen ꝛc. den Namen schöner Kunstwerke zu geben, indem sie einen bestimmten Zustand ihrer Empfindsamkeit darstellen. — Andern Theils möchte wohl auch nicht jede Aeußerung selbst des Empfindsamen in Heydenreichs Sinne, nehmlich: eines Mannes, der mit freiem Interesse und mit Liebe für einen würdigen Gegenstand empfindet, schon ein Kunstwerk, und zwar insbesondere ein schönes Kunstwerk zu nennen seyn.

2) Nimmt man das Wort Empfindsamkeit nicht genau nach allen Momenten der Heydenreich'schen Erklärung, so sagt das Prinzip auch nicht aus, welchen Empfindungszustand der edle Künstler, und noch minder, wie er ihn in Bezug auf den Geschmack darstellen soll.

Dies letztere ist selbst dann noch zum Theil der Fall, wenn man sich streng an seine Bestimmung der Empfindsamkeit hält. Denn auch das freieste Interesse der Empfindung für einen würdigen Gegenstand gibt doch im Grunde eher den Begriff des Aesthetischen, als des eigentlichen Schönen. Wie viel aber darauf ankomme, daß schon das Prinzip bestimmt angebe, welchen Empfindungszustand, und wie ihn der Künstler darstellen soll, erhellet schon daraus, daß es keineswegs dasselbe ist, ob der Dichter Oden im Geiste von Schillers Hymnus an die Freude, oder im Tone seiner früher gedichteten Männerwürde, Alringers Kokette, und um weiter zu gehn, ob er didaktische Gedichte im Geiste von Schillers Künstlern, oder in jenem von Ovids Kunst zu lieben schriebe; ob der Maler uns die meerentsteigende Venus mit allen Kennzeichen jungfräulicher Zucht und Verschämtheit darstellte, oder ob er sie uns an der Seite des Kriegsgottes, umgarnt von Vulkans goldnem Netze, und zwar in dieser letztern Situazion so sinnlich, als möglich, vors Auge bringe; Heben als die züchtige, blühende Göttin der Jugend darstelle, oder ihren Fall beim Göttermahle so sinnlich, als möglich, vors Auge bringe.

Im Grunde bleibt also dies Prinzip zwar tauglich zur Eintheilung der schönen Künste, und zur Unterscheidung derselben von den blos mechanischen oder denen des Luxus, indem die beiden letztern wenigstens nie den Hauptzweck haben, einen bestimmten Zustand der Empfindsamkeit darzustellen; aber von der andern Seite wäre es, seinen allgemeinen Ausdrücken nach, wenigstens nicht fruchtbar genug für die ästhetische Gesetzgebung.

Aufstellung des Prinzips.

Prinzip bezeichnet den obersten Grundsatz einer Wissenschaft. Als solcher muß es folgende Eigenschaften besitzen:

1) Alle andern Grundsätze und Regeln der Wissenschaft müssen darin gegründet seyn, d. h. sich darauf reduziren lassen.

2) Es muß in allen andern als Merkmal wieder zu erkennen seyn.

3) Es muß die einzelnen Theile der Wissenschaft zu einem Ganzen verbinden.

4) Es muß den wesentlichen Zweck derselben, und hier insbesondere den der schönen Künste, so wie ihrer Theorie bestimmen.

5) Jene müssen dadurch zur höchsten Stufe möglicher Vollendung hinangeführt werden können.

In einer Wissenschaft, die nicht ganz und ausschließend in die Sphäre der reinen Vernunft fällt, kann ein Prinzip nicht anders gebildet werden, als durch Absonderung und Heraushebung aller der identischen Merkmale, die sich in den verschiedenen Grundsätzen und Regeln derselben vorfinden, und durch endliche Verknüpfung solcher Merkmale zu einer Hauptnorm oder Stammregel. Da nun die Aesthetik, als Theorie der freien Künste betrachtet, (wie schon in der Einleitung gesagt ward) keine ganz reine Vernunftwissenschaft, sondern großentheils Produkt der empirischen Vernunft ist; so muß auch das Prinzip derselben, und folglich auch das der schönen Künste empirischer Vernunftgrundsatz seyn. Allerdings muß es sich jedoch auch in Rücksicht der Sinnlichkeit auf etwas Objektives, d. i. Allgemeingültiges, gründen. Denn daß nicht nur die höhere geistige Natur, nehmlich: theoretische und praktische Vernunft, sondern auch die Sinnlichkeit in ihren eingebor-

nen Bedürfnissen, besonders in den sogenannten immanenten Trieben *) ihr Allgemeingültiges besitze, lehrt die Psychologie.

Erinnert wurde schon, daß es, dem Zeugniß unsers eigenen Bewußtseyns zufolge, im menschlichen Gemüthe ein ursprüngliches Bedürfniß gebe, sich mit freiem ästhetischen Wohlgefallen für gewisse Gegenstände zu interessiren, und daß dieses Bedürfniß eigentlich Urquell aller schönen Künste sey. Nicht minder ursprünglich ist der sinnlichen Natur des Menschen der Trieb zur Darstellung und Mittheilung seiner Empfindungen **) eigen. ***) Für die Allgemeinheit dieser Triebe zeugen Mienen, Geberden, Töne, Worte, bei den Affekten von Freude und Schmerz, Hoffnung, Furcht und Schreck, von Liebe und Haß, Aerger und Wuth; dafür zeugt die Klage des Leidenden sowohl, als der Jubel des Entzückten ꝛc. Der Mittheilungstrieb insbesondere wirkt so gewaltig in jedem

---

*) Immanente Triebe: z. B. 1) Lebenserhaltungstrieb, woher die Gefühle der Furcht, des Schreckens stammen, sammt den subordinirten Trieben, als Aeußerungen des Lebenstriebes: Hunger, Durst, Eckel, Vertheidigung ꝛc. 2) Trieb zu Thätigkeit und Ruhe. 3) Trieb zur Veränderung.

Periodische Triebe: Propagazionstrieb nebst den subordinirten der Geselligkeit, Liebe ꝛc., dann die durch geistige Natur modifizirten: Trieb zur Freundschaft, Liebe, Ehre ꝛc.

**) Freude, Schmerz, Hoffnung, Furcht, Liebe, Haß, Aerger, Wuth ꝛc. sucht er darzustellen und mitzutheilen.

***) Wenn man die Unempfindlichkeit vieler Menschen für Kunst erwägt, so trifft freilich nur zu oft das Tieck'sche Wort ein: „Der Künstler muß nur für sich allein, zu seiner eigenen Herzenserhebung, und für einen oder ein paar Menschen, die ihn verstehen, Künstler seyn.“ Dennoch hebt dies den Urtrieb nach Mittheilung nicht auf.

natürlichen Menschen, *) daß er bei Ermanglung vernünftiger Wesen mittelst seiner Fantasie selbst das Leblose belebt, um sich mitzutheilen, und sich mit seinen Empfindungen selbst an Fels und Baum wendet. Das ästhetische Bedürfniß nun, diese von der lebendigen Empfindung eines freien Spiels, gemeinsamer Entfaltung, oder eines idealen Aufwärtsstrebens begleitete Regsamkeit der Gemüthskräfte, kann allein durch das Schöne vollkommen befriedigt werden, weil nur dieses dem noch dunkel wirkenden ästhetischen Bedürfnisse das Ziel aufsteckt, wornach es zu ringen habe, weil nur das Schöne die gemeinschaftliche Wirksamkeit der Gemüthskräfte erst zur harmonischen Thätigkeit macht, und zwar dadurch, daß es jede Kraft den ihr geziemenden, verhältnißmäßigen Antheil an solcher nehmen läßt. Das ästhetische Bedürfniß also, in welchem, so zu sagen, der Keim des Schönen, nur mehr oder minder entwickelt, schon eingeschlossen liegt, bestimmt von der Einen Seite den Künstler zum innern Bilden und Gestalten schöner Empfindungen **) oder zum Dichten im weitern Sinne des Worts. Von der Andern Seite vermag ihn der gleichfalls ursprüngliche Darstellungs- und Mittheilungstrieb, diese innere Schöpfung schöner Empfindungen heraustreten zu lassen in die Aussenwelt durch Ton und Wort, durch Form und Farbe. Der Grund davon ist: um entweder die Produkte seines gei-

---

*) D. i. in jedem Menschen, welcher der Natur getreu bleibt, und sich ihr gemäß äußern kann und darf.

**) Streng genommen sollte es freilich heißen: schöner Ideale für die Empfindung; aber der Künstler schafft sich ja diese Ideale nur um der Empfindungen willen, die daraus entspringen, und die Ideale selbst können nur dann schön heißen, wenn sie in Empfindungen einer gewissen, bestimmten Art übergehen. Denn alle Schönheit wird ja empfunden.

stigen Zeugungsvermögens, wegen ihrer Vollkommenheit, wegen des seligen Gefühls einer wahrhaft menschenwürdigen Existenz, das sie in dem Künstler erregen, für sich selbst in einer Anschauung zu fixiren, und so seinem Genusse an dem Schönen Dauer zu verschaffen, oder: um auch Andern diese wonnevollen, wahrhaft humanen Empfindungen mitzutheilen, indem auch sie zum lebendigen Anschauen des Vollkommenen, zum innigen Liebesgenusse des Vortrefflichen erhoben werden. *)

Aus der Thätigkeit des ästhetischen Bedürfnisses also, vereint mit der Wirksamkeit des Darstellungs- und Mittheilungstriebes, gehn alle freien Künste und Kunstwerke her-

---

*) Obwohl diese Dinge (die Empfindungen) eigentlich nur eine gelegentliche Zuthat zu den Begebenheiten unsers gewöhnlichen Lebens sind, so finden wir doch so viel Lust daran, daß wir die sogenannten Empfindungen gern von dem verwirrten Wust und Geflecht des irdischen Wesens, worin sie verwickelt sind, ablösen, und sie uns zum schönen Angedenken besonders ausführen, und auf eigene Weise aufbewahren. Es scheinen uns diese Gefühle, die in unserm Herzen aufsteigen, manchmal so herrlich und groß, daß wir sie wie Reliquien in kostbare Monstranzen einschließen, freudig davor niederknien, und im Taumel nicht wissen, ob wir unser eigenes menschliches Herz, oder ob wir den Schöpfer, von dem alles Große und Herrliche herkommt, verehren.

Zu dieser Aufbewahrung der Gefühle sind nun verschiedene schöne Erfindungen gemacht worden, und so sind alle schönen Künste entstanden. — — Die Musik aber halte ich für die wunderbarste dieser Erfindungen, weil sie menschliche Gefühle auf eine übermenschliche Art schildert, weil sie uns alle Bewegungen unsers Gemüths, unkörperlich in goldne Wolken luftiger Harmonien eingekleidet, über unserm Haupte zeigt, weil sie eine Sprache redet, die wir im ordentlichen Leben nicht kennen, die wir gelernt haben, wir wissen nicht wo, und wie? und die man allein für die Sprache der Engel halten möchte.

Aus Tieks Phant. über die Kunst S. 212 — 213.

vor, und so auch ihr Prinzip, dessen wesentliche Momente hiemit aus dem Vorhergesagten herausgehoben, und in die Formel zusammengefaßt werden:

Freie Darstellung schöner Empfindungen zu Fixirung und Mittheilung derselben um ihrer innern Vortrefflichkeit, ihrer echthumanen, beseligenden Natur willen.

Nähere Beleuchtung des Prinzips in Betreff seiner einzelnen Bestandtheile. *)

Darstellung. Die Gründe des im menschlichen Gemüthe ursprünglich vorhandenen Darstellungstriebes aufzusuchen, ist ein Geschäft nicht der Aesthetik, sondern der Psychologie. **) Uns gnügt es, aus Erfahrung und Geschichte zu wissen, daß er seit jeher der sinnlichen Natur eigen ist, daß er allenfalls künstlich verborgen, auch wohl unterdrückt, nie aber gänzlich ausgerottet werden kann. Er hat also Allgemeingültigkeit und eignet sich insofern ganz für das Hauptprinzip der Aesthetik. Darstellung d. i. Realisirung des Innern durch ein äußeres Mittel, bringt übrigens schon der Begriff jedes Kunstwerks, so des freien, wie des mechanischen, mit sich. Sie ist aber nicht nothwendig von der Art, daß sie allgemeine Anschaulichkeit voraussetzte. In vielen Künsten, wie z. B. den tonischen, lassen sich Darstellungen denken, die ausschließlich für den hervorbringen-

---

*) Soll dazu dienen, die Nothwendigkeit und zugleich das allseitig Zureichende der in die Formel des Prinzips aufgenommenen Momente zu erproben.

**) Wenigstens einer Metaphysik derselben.

den Künstler Daseyn haben. *) Es kann der Fall seyn, daß ein Dichter, Redner oder Tonkünstler sein Werk niemals der Schrift anvertraute, auch sonst auf keinerlei Weise irgend einem Dritten mittheilte. Aber jene mußten dann doch Gedicht und Rede in einer bestimmten Sprache, dieser seine Komposizion in einer bestimmten Folge und Coexistenz von Tönen denken, alle aber ihre Gedanken und Empfindungen, wenigstens in und für sich selbst, zu einem Ganzen formen, wenn anders ein Werk entstehen sollte, und insofern haben sie dann schon dargestellt. Darstellung ist also, wie natürlich, erste Vorbedingung, wesentlichstes Erforderniß jedes Kunstwerkes.

Empfindungen. Diese bezeichnen den Stoff, welchen die Kunst behandelt. Wollte man einwenden, der freie Künstler stelle nicht immer, gleich dem Tonkünstler oder lyrischen Dichter und Tänzer, geradezu Empfindungen dar, sondern oft, wie z. B. epische und dramatische Dichter, Ereignisse und Handlungen, oder wie der Landschaftsmaler Naturszenen, oder palpable Gestalten, wie der eigentliche Bildner ꝛc., so kann und muß man dies zugeben, ohne daß jedoch die Sache selbst im Wesentlichen das Mindeste dabei verliert. Denn alle diese Gegenstände stellen die Künstler am Ende doch nur deshalb dar, weil Anblick oder Vorstellung derselben gewisse Empfindungen in ihnen erregen, die sie nun in einer Erscheinung für sich selbst festzuhalten, oder auch Andern mitzutheilen gedenken. Daß sie ihre Empfindungen nur an und mit den zur Anschaulichkeit gebrachten Vorstellungen oder Idealen gewisser Objekte vorstellen können, liegt in der Natur der Sache, da jedes Kunstwerk, als Bürger der Sinnenwelt, etwas Aeußeres fodert, woran sich die Empfindungen darstellen las-

*) Z. B. Glucks Hermannsschlacht.

sen, wie denn selbst Tonstücke, lyrische Gedichte und dgl. in dieser Hinsicht gewisse mehr oder minder bestimmte und versinnlichte Charaktere, Situazionen ꝛc. voraussetzen. Daß aber übrigens Empfindungen immer der eigentlichste Stoff freier Künste sind, wird später in der Abhandlung vom Schönen noch deutlicher werden.

Frei. Durch diesen nothwendigen Zusatz in dem schon früher mitgetheilten höhern Sinne des Worts, werden die Werke schöner Künste von bloßen Naturprodukten, so wie von den Werken bedingter, und zwar gelehrter sowohl, als mechanischer und blos angenehmer Künste genau unterschieden. Denn in jener höhern Bedeutung aufgefaßt, sagt er klar genug aus, daß der edle Künstler, unabhängig so von Gesetzen der Naturnothwendigkeit, *) als von isolirtem innern Interesse, oder äußern physischen Zwecken und Rücksichten, blos nach Idealen, d. h. nach den durch Vernunft und Fantasie zu höhern Gesammtbildern gesteigerten Anschauungen, folglich frei in jedem Betrachte dargestellt. **)

Schön. Dies Prädikat ist eben so unumgänglich nöthig, die Klasse von Empfindungen bestimmt zu bezeichnen, welche der Künstler darzustellen oder mitzu-

---

*) Der gezüchtigte Knabe, der vor Schmerz weint, drückt seine Empfindungen aus, ist aber darum kein Künstler, denn seine Aeußerung ist Naturnothwendigkeit.

**) Man könnte freilich sagen, wenn man alle Werke, deren Hauptzweck es nicht ist, Empfindungen darzustellen und mitzutheilen, und zwar auf freie Weise im höhern Sinne des Worts, vom Kreise edlerer Kunstwerke ausschließen wollte, so müßte dies gar viele treffen. Ganz richtig; aber das schadet nichts. Denn wer wird alles, was in Vers und Reim geschrieben ist, jede Pinselei eines Gurkenmalers, jede Dorfkirche oder Scheuer, jedes Zerrbild eines Alltagsschauspielers ꝛc. zu den schönen Kunstwerken zählen wollen?

theilen hat, und dient zugleich zu näherer Erklärung jener Art von Freiheit, womit der edlere Künstler verfährt. Denn nähme man dies Wort in der niedern Bedeutung eines Verfahrens nach bloßen Verstandesgesetzen, so könnte auch wohl der bedingte, der mechanische oder angenehme Künstler Empfindungen auf eine freie Weise mittheilen. *) Aber gewiß wird er dadurch nimmermehr schöne Empfindungen, im strengen Sinne des Worts in uns erwecken. Man sehe den früher gegebenen Begriff von Schönheit. Die nähere Untersuchung sammt den Belegen später.

Fixirung und Mittheilung. Diese Worte bezeichnen Absicht und Zweck der Darstellung. Denn entweder will der Künstler dem innigen Genuß an dem ästhetisch Vollkommenen durch Darstellung desselben für sich selbst längere Dauer geben, oder zugleich Andere an diesem Genusse des Schönen Theil nehmen lassen, indem es jedem natürlichen Menschen eigen ist, sich Andere eben im Empfinden, als im Erkennen ähnlich zu machen. Uiberhaupt liegt der Mittheilungstrieb, der Erfahrung gemäß, eben so unaustilgbar in unsrer Natur, als der Darstellungs-

---

*) Ein Prediger hält eine sehr moralische Rede, und kann dadurch sehr tiefe, heilsame Empfindungen wecken; aber insofern er eine isolirte moralische Tendenz hat, sind diese Empfindungen noch nicht auf freie Weise (im höhern Sinne) mitgetheilt, noch nicht schön. — Der Erzieher, der seinen ungehorsamen Zögling straft, theilt verstandesmäßig, also frei Empfindungen mit, ist aber darum noch kein freier Künstler in unserm Sinne. — Der Koch bereitet seine Saucen nach den von der Erfahrung abgezogenen Regeln, also nach Verstandesgesetzen, und theilt angenehme Empfindungen mit, ist aber deshalb eben so wenig freier Künstler im höhern Sinne.

trieb, und es gilt daher Alles von jenem, was von diesem gesagt worden. *)

Die Worte: um ihrer innern Vortrefflichkeit, ihrer echthumanen, beseligenden Natur willen, sprechen ganz bestimmt den letzten Grund aus, weshalb der freie Künstler seine Empfindungen für sich und Andere in einer Darstellung fixirt. Ob nun gleich auch dieser letzte Grund schon in den Prädikaten frei und schön enthalten ist, so gewinnt doch die Formel des Prinzips durch diesen Zusatz an Deutlichkeit, indem sie mittelst desselben sich ohne weiters von selbst erklärt. Denn die innere Vortrefflichkeit schöner Empfindungen sagt bestimmt, daß der wahre Künstler nicht von äußern Beweggründen zur Darstellung bewogen werde, daß er nicht für äußere Zwecke und Bedürfnisse gestalte. Sie besteht aber eben in dem höchst humanen Charakter schöner Empfindungen, dem zufolge sogar nicht blos einzelne innere Kräfte des Menschen durch sie in Anspruch genommen werden, sondern der ganze Mensch, d. i. jede Gemüthskraft desselben in möglichst harmonische Thätigkeit gesetzt wird. Und daher nun wieder das Beseligende solcher Empfindungen, welches ja eben in dem lebendigen Gefühle unsers vollen, erhöhten Menschendaseyns, d. i. unserer ganzen Kraft und Würde, besteht. — Man würde übrigens sehr irren, wollte man selbst in diesem Streben, uns das volle Gefühl wahrhaft menschenwürdiger Existenz zu verschaffen, etwa noch ein äußeres Ziel erkennen. Da alles Schöne (wie in der Folge deutlicher werden soll)

---

*) Uibrigens sagt der Ausdruck Mittheilung allerdings noch etwas mehr, als Darstellung, da er eines Theils diese letztere schon voraussetzt, andern Theils zugleich auf die Gegenwart oder das Vorhandenseyn anderer für Darstellung empfänglicher Wesen hindeutet.

nur in Bezug auf die Foderungen der Menschennatur überhaupt gefallen kann, folglich insofern immer ein relativer Begriff bleibt; da ferner der freie Künstler nicht blos für vereinzelte, sondern für die gesammten Interessen der Menschennatur bildet, so kann solch ein Streben keineswegs als freiheitswidrig oder unkünstlerisch betrachtet werden.

Gehalt des Prinzips.

Dies Prinzip leistet den angegebnen Bedingungen eines obersten Grundsatzes volle Gnüge; denn:

1) alle andern allgemeinen und besondern Gesetze der schönen Künste und ihrer Theorie sind darin gegründet, *) in allen erscheint es als Merkmal wieder. So liegt z. B. selbst der Grundsatz des Aristoteles und Batteux: Ahme die Natur nach, schon insofern darin, als dies geschehen soll, um durch eine nachahmende Darstellung schöne Empfindungen um ihrer innern Vortrefflichkeit willen entweder für sich selbst festzuhalten, oder Andern mitzutheilen; eben so der: verschönere die Wirklichkeit, ertheile den Gegenständen der Vorstellungen größere sinnliche Kraft, um schönen Empfindungen ihres innern Gehaltes wegen für dich und Andere Dauer zu geben. So die speziellen Kunstregeln: Beobachte die Wahrscheinlichkeit, befolge Symmetrie in der Baukunst — verbinde das Mannigfache zur Einheit ꝛc. ꝛc., weil Verletzung dieser Regeln das Entstehn jener genußreichen schöner Empfindungen hindert, folglich auch die Darstellung, Unterhaltung und Mittheilung derselben. Es zeugt übrigens offenbar für die Hoheit dieses Grundsatzes, daß man auf die Frage: war-

*) d. h. sie lassen sich darauf zurückführen.

um soll der Künstler schöne, an sich vortreffliche Empfindungen darstellen, unterhalten und mittheilen? nicht umgekehrt zur Beantwortung die Grundsätze anwenden kann: um die Natur nachzuahmen, oder um die Wahrscheinlichkeit zu beobachten ꝛc. Hievon dürfte etwa das einzige Prinzip: Erregung des Vergnügens, ausgenommen seyn, das uns aber, da es ein für allemal zu weit ist, sogleich wieder aus der Sphäre freier Künste herausführen würde, und folglich schon darum nicht zur Beantwortung taugt. Uiberhaupt kann man von dem aufgestellten Prinzip nicht mehr weiter nach den Ursachen desselben fragen, ohne Gefahr, aus dem geschlossenen Kreise schöner Künste herauszutreten. Im Grunde liegt auch das Prinzip: Erregung des Vergnügens schon in den bloßen Worten: Fixirung und Mittheilung schöner Empfindungen, welche selbst die Art des Vergnügens, das der freie Künstler erregen soll, *) bestimmt angeben.

2) Zweck und Wesen der schönen Künste wird dadurch präzis bestimmt, und die Sphäre dieser von der aller andern Künste durch eine scharfe Gränzlinie abgesondert. Jedes schöne Kunstwerk hat als solches schöne Empfindungen durch freie Darstellung festzuhalten oder mitzutheilen. Dies gilt sowohl von Ode, Drama und Epos, als von der Pantomime; von dem Landschaftsgemälde eben sowohl, wie von dem Tempel oder der Symphonie. **) Denn sie alle bezwecken Fixirung

---

*) Nehmlich ein Vergnügen, welches aus verhältnißmäßiger Beschäftigung aller Seelenkräfte hervorgeht, und daher in dem lebhaften Gefühl einer wahrhaft menschlichen Existenz besteht.

**) Denn sie alle stellen das Innere, d. i. Empfindungen der Anmuth, Erhabenheit, des Tragischen oder Komischen durch äu-

oder Mittheilung schöner Empfindungen durch freie Darstellung. Unstreitig wird man kein Kunstwerk finden, welches nicht in die Klasse schöner Kunsterzeugnisse gehörte, wiewohl es schöne Empfindungen auf eine freie Weise festhält und mittheilt. Es gibt uns also eine urspriüngliche Norm zu Beurtheilung einzelner Künste und Kunstwerke, und beugt zugleich dem Mißbrauche schöner Kunst zu bedingten, freiheitswidrigen Zwecken vor. *)

3) Da dies Prinzip auf edlere Kunstwerke aller Art paßt, so erfüllt es zugleich die dritte Forderung an einen ästhetischen Hauptgrundsatz; es verbindet nehmlich alle einzelnen Theile der Kunstlehre zu einem Ganzen, indem es Einheit der Begriffe, innige Verknüpfung der Regeln bewirkt, und es ist also, insofern es dadurch den Begriff einer idealen Vollkommenheit aufstellt, regulativ. **)

4) Es ist aber auch konstitutiv, ***) insofern es den praktischen Zweck der Kunst und Kunstlehre als ausführbar darstellt, und die schönen Künste durch Verfolgung dieses Zweckes wirklich zu dem höchsten Grade möglichster Vollkommenheit empor geführt werden. Dies letztere wird eben dadurch möglich, daß sich dies Prinzip auf die Idee des

---

ßere Zeichen auf eine freie Weise dar, um entweder den Genuß am Schönen für den Künstler selbst zu unterhalten, oder ihn auch Andern mitzutheilen.

*) Indem es alle Künste, deren Hauptzweck nicht Darstellung und Mittheilung von Empfindungen, und zwar freie Mittheilung schöner Empfindungen ist, von der Reihe schöner Kunstwerke ausschließt.

**) Regulativ nennt man einen Grundsatz, der einen Gegenstand nicht selbst bestimmt, sondern nur eine Regel angibt, (d. h. ein Verstandesgesetz) ihn aufzusuchen, der also eigentlich ein Problem aufgibt.

***) Konstitutiv heißt ein Grundsatz, der etwas an dem Gegenstande selbst, d. h. an seiner Vorstellung bestimmt, hervorbringt, wie z. B. die Anschauung eines Gegenstandes, einen Erfahrungsbegriff.

Schönen, als auf seine Grundfeste stützt. Denn das Schöne ist Verein alles Vollkommenen zur Empfindung. Insofern sich nun das Schöne durch den Künstler in einer Anschauung realisiren läßt, zeigt uns der aufgestellte Grundsatz einmal schon den Zusammenhang der Kunst mit den höchsten Bestrebungen des Menschen, mit dem Wahren und Guten; er zeigt uns ferner zugleich, daß die Kunst das Vermögen besitze, uns beides, nicht etwa, wie die Wissenschaften, blos erkennen, sondern in harmonischem Verein mit dem Angenehmen in seiner reizvollsten Form empfinden zu lassen. Folglich bewährt es sich deutlich, daß der Künstler mittelst dieses Prinzips den ausgezeichnetsten Grad der Vollendung zu erringen vermöge. Die umständlichern Beweise dafür später.

Begriff schöner Kunst. Erfordernisse zur Kunst und Kunstkritik.

Mit dem Zweck und Prinzip schöner Kunst ist nun zugleich der Begriff ihres Wesens bestimmt gegeben. Allem Vorhergehenden zufolge nehmlich ist schöne Kunst im objektiven Sinne nichts anderes, als: freie Schöpfung und Darstellung eines schönen Werkes zu Festhaltung oder Mittheilung schöner Empfindungen *); in subjektiver Bedeutung ist sie das Vermögen einer solchen Schöpfung und Darstellung.

Erfoderniße, welche alle schöne Kunst zu glücklichem Ausschlag ihrer Produkzionen voraussetzt, sind:

1) Genie, als das Vermögen der Ideale, Schöpfungs- und Darstellungsvermögen. **)

---

*) Oder ohne nähere Angabe des Zwecks: Freie Fixirung des Schönen durch irgend ein äußeres Mittel.

**) Das Darstellungsvermögen bezieht sich freilich mehr auf Talente; aber kein Genie findet ohne mehrfache Talente statt.

2) Geschmack, oder das Vermögen, ästhetische Vollkommenheit und Unvollkommenheit zu empfinden und zu beurtheilen, als leitende Norm für das Kunstgenie.

3) Virtuosität, oder durch Uibung zu vorzüglicher Fertigkeit gesteigerte Talente. — Verbunden miteinander, machen diese Eigenschaften den Künstler im höhern Sinne des Wortes. Uibrigens pflegt Virtuosität dem echten bedeutenden Genie von sebst zu folgen, indem dieses (den Fall unüberwindlicher Schwierigkeiten ausgenommen) den Künstler ohnedies zu Darstellung seiner Ideale und Empfindungen drängt. Das Genie eines Plautus konnte selbst durch den sklavischen Erwerb, den er in der Mühle fand, nicht von dramatischen Dichtungen zurückgehalten werden; Camoens, Cervantes, Milton, Shakespeare, Otway, unsre Karschin u. m. a. drangen durch alle Hindernisse theils ungünstiger Lebensverhältnisse, theils eines entgegenwirkenden Zeitgeistes.

Bloße Routine, oder durch Uibung erlangte Fertigkeit im Darstellen kann nur der Unkundige oder der Selbstgefällige mit Genie verwechseln. Ohne ursprüngliches Schöpfungsvermögen, ohne edlere Geschmackskultur erzeugt sie höchstens Nachahmer — Versifikateurs, Zunftmaler u. dgl., am gewöhnlichsten jedoch skandirende Flugblätter- und Reimschmiede, Pinsler, Musikanten, Lyranten, Komödianten, aber nicht Dichter, Maler, Tonkünstler, Schauspieler.

Wer, mit dem Sinn für Kunst begabt, sie liebt und achtet, aber nicht ausübt, oder wenigstens nicht übt, heißt Kunstliebhaber, Kunstfreund, Dilettant. — Wer, ausgestattet mit höherer Verstandeskraft, mit eigener reichhaltiger Fantasie und lebendiger Empfindsamkeit für das Schöne, die Werke freier Kunst nach festen ästhetischen Grundsätzen würdigt, ist Kritiker

oder Kunstrichter im ehrenvollsten Sinn des Wortes. *) Es ist übrigens nicht unumgänglich nothwendig, daß er selbst hervorbringender Künstler sey, ob es gleich immer das Bessere bleibt, wenn er Ausübung mit Theorie verbindet, weil ihn dann zugleich eigene Erfahrung bei seinen Foderungen an den Künstler unterstützt. Genie zur Kunst aber sollte er immer selbst besitzen, wenn er anders dem Flug des schaffenden Genius glücklich nachfolgen, nicht das Außerkünstlerische für wesentlich ansehen, und jener Begeisterung fähig seyn soll, bei welcher allein die innigste Empfindung des Schönen statt findet. Mit dem Kunstgenie muß sich zugleich eine vorzügliche Stärke räsonnirender Vernunft verbinden, wenn der Kunstrichter sich nicht blos im Genuße schöner Empfindungen verlieren, sondern über die Gründe derselben wenigstens nach dem Genuße sich und Andern Rechenschaft geben will. **)

Nutzen der schönen Künste.

Es ward bisher, und zwar schon bei der allgemeinen Eintheilung der Künste in bedingte und unbedingte, von diesen letztern behauptet, sie würden in ihrer Wirksamkeit weder durch ein äußeres physisches Interesse, noch durch einzelne innere oder geistige

---

*) Also nicht, wer, wie Voß (1. B. S. 106.) sagt: in dem Barbarthume der Neuern, durch willkührlichen Schall niedriget oder erhöht. —

**) Man sieht hieraus, wie groß die Foderungen sind, die sich an den wahren Kritiker machen lassen, und es läßt sich leicht schließen, wie klein die Zahl der auserwählten seyn müsse, die mit Recht auf den ehrenvollen Namen philosophischer Kunstrichter Anspruch machen können, so groß auch der Haufe krittelnder Renomisten des Tages ist, die ihn mit Gewalt an sich reißen wollen. (Siehe Schillers: Sonntagskinder.)

Bedürfnisse bestimmt. Man würde indeß sehr irren, wenn man daraus schließen wollte, sie seyen nutzlos, oder müßten es wohl gar seyn, um mit Recht freie Künste zu heißen. Im Gegentheil ergibt sich schon aus diesen Momenten, und noch mehr aus der vollständigen Erklärung unbedingter Künste, daß sie einen sehr hohen Nutzen gewähren. Ja dieser ist sogar der gedenkbar edelste, wenn man anders unter dem Worte nicht mit der Alltagswelt nur äußere physische Vortheile, *) sondern mit den Weisesten und Besten vorzüglich das darunter versteht, was den innern Menschen, d. i. die Kräfte seines Geistes und Herzens nährt, bildet und veredelt. **) Insbesondere läßt sich der reichhaltige Nutzen der schönen Künste auf folgende Hauptpunkte zurückführen:

1) Sie beleben, stärken und bilden die sogenannten untern Seelenkräfte: Gedächtniß, Fantasie und Empfindung. Wie wichtig nun die Bildung dieser verschiednen Vermögen sey, erhellet schon aus der Nützlichkeit der Erfahrung, die erst dann recht fruchtbar für uns wird, wenn ein festes, durch Uibung gestärktes Gedächtniß empfangene Eindrücke treulich aufbewahrt; eine kräftige, regsame Fantasie sie schnell und lebendig wieder erneut, um in nöthigen Fällen durch behende Rückerinnerung oder Vorhersehung Gebrauch davon zu machen. Um aber den vollsten Nutzen von diesen beiden Seelenvermögen zu ziehen, muß ihnen Empfindung

---

*) Nicht, wie gewisse große Kinder der neuern Pädagogik, die nur Brotkünste und Bierkünste der Bestimmung des Menschen gemäß achten, und, gleich den kleinen Kindern, alles in den Mund stecken. (S. auch Voß Ged. 4. B. S. 208 und 281 — 227 und 261.)

**) Besonders, wenn man bedenkt, daß die freien Künste alle Seelenvermögen zu gemeinsamer Thätigkeit in Anspruch nehmen.

zur Seite gehn; denn ohne diese würde der Mensch tausendmal unterlassen, gesammelte Erfahrungen anzuwenden. Auf schneller Erinnerung für Freude und Schmerz, auf tiefer, inniger Empfindung dafür beruht ein großer Theil seiner Klugheit und Vorsicht, folglich zugleich seines eigenen, aber auch fremden Glückes, indem alle Sympathie, so Mitfreude als Mitleid, ein schnelles Versetzen in den Empfindungszustand eines Dritten, also immer vorerst eigene zarte und lebhafte Empfindung voraussetzt.

2) Mit der Veredlung der untern Seelenvermögen bereiten die freien Künste zugleich die Bildung der höhern Geisteskräfte, des Verstandes und der Vernunft vor, oder des Vermögens der Begriffe und Ideen, der Urtheile und Schlüsse. Unstreitig kommt bei Bildung der Begriffe und Ideen durch höheres Abstrakzionsvermögen äußerst viel darauf an, wie getreu das Gedächtniß den von den Sinnen gelieferten Stoff unserer Erkenntnisse aufbewahrte, welchen Grad von Thätigkeit bei Verbindung seiner Elemente die Fantasie beweist, die für alle höhern Funkzionen des Geistes so wichtig, und im Grunde Vermittlerin der obern und untern Vermögen ist. *) So erleichtern und unterstützen also die schönen Künste durch die Kultur der niedern selbst die Verrichtungen höherer Geisteskräfte. Aber noch mehr; sie bereiten die Bildung dieser nicht nur vor, sondern sie bilden sie vielmehr selbst, indem sie ihre Thätigkeit zugleich mit in Anspruch nehmen, und sie dadurch sogar zu immer größerer Anstrengung erziehen. Denn der Künstler, der ein wahrhaft schö-

*) Ein geistvoller Schriftsteller sagt: Vielleicht ist die Fantasie selbst nichts anderes, als divinirender Verstand; denn ob sie gleich nicht mißt, wägt und zählt, so erahndet sie doch alles in den richtigsten und gemessensten Verhältnissen.

nes Kunstwerk liefern will, muß überall ein Mannigfaches zur Einheit bringen, er muß Wahrheit, Wahrscheinlichkeit, Verhältniß, Zweckmäßigkeit ꝛc., also Gesetze des Verstandes beobachten; er muß uns ferner Ideale liefern, d. i. Darstellungen, die einer Vernunftidee entsprechen, und in dieser Hinsicht den Gesetzen theoretischer und praktischer Vernunft huldigen. Er muß folglich denken im vollen Sinne des Wortes — was denn auch der Begriff Dichten, das Frequentativ von Denken, und hiemit das Wesentliche aller schönen Künste — deutlich genug aussagt. Die schönen Künste veredeln und steigern also offenbar auch die höhern Geistesvermögen, so daß es buchstäblich wahr ist, wenn Schiller in den Künstlern sagt: Nur durch das Morgenthor des Schönen drangst du in der Erkenntniß Land ꝛc. *) Hiezu kömmt,

3) daß die schönen Künste die höhern Geistesvermögen nicht einseitig, wie die Wissenschaften, sondern in harmonischem Einklange mit allen übrigen Seelenkräften bilden. Dies ist ein hauptsächliches, und den schönen Künsten ausschließungsweise eigenthümliches Verdienst. **) Die Künste auf der höchsten Stufe ihrer Vollendung, und

---

*) An höhern Glanz sich zu gewöhnen
Uibt sich am Reize der Verstand.
Was bei dem Saitenklang der Musen
Mit süssem Leben dich durchdrang,
Erzog die Kraft in deinem Busen,
Die sich dereinst zum Weltgeist schwang.

**) Die Lehren der Weisen setzen nur unser Gehirn, nur die eine Hälfte unseres Selbst in Bewegung; aber die wunderbare Sprache der Kunst rührt unsre Sinne sowohl, als unsern Geist; oder vielmehr scheinen dabei (wie ich es nicht anders ausdrücken kann) alle Theile unsers uns unbegreiflichen Wesens zu einem einzigen neuen Organe zusammenzuschmelzen, welches diese himmlischen Wunder faßt, und begreift. (Tieks

diesen Vorzug derselben in seinem ganzen Umfange gedacht, gäb' es wirklich keine edleren Produkte des menschlichen Geistes, als freie Kunstprodukte, und in diesem Sinne konnte Schiller den Künstlern eben so wahr als begeisterungsvoll zurufen: Der Vollendung Krone schwebt glänzend über eurem Haupt ꝛc. *)

4) Bilden die schönen Künste den Geschmack, dessen Richtigkeit und Feinheit eben auf dieser gemeinsamen, harmonischen Kultur der Geistes- und Gemüthskräfte beruht. Durch diese Geschmacksbildung nun wird dem Menschen eine Quelle des reichsten, lebendigsten Vergnügens eröffnet, eines Vergnügens, das seit jeher eben so gewiß die Weisesten und Edelsten beseligte, als der Geschmacklose, der es nicht kennt, oft nur unter barbarischen, des Menschen unwürdigen Vergnügungen im Strome der Zeit versinkt und untergeht.

5) Beleben und kräftigen die schönen Künste eben durch diese harmonische Entwicklung und Steigerung höherer und niederer Seelenvermögen immer mehr und mehr die Anlage des Menschen zu seiner endlichen Bestimmung: Humanität, Sittlichkeit und Religiosität. Denn die Erreichung aller dieser erhabenen Ziele setzt ein lebhaftes Interesse für die Gesetze der Vernunft, warme Liebe für Harmonie und Ordnung, einen hohen Grad ver-

---

Fantas. S. 84). — Keine Flamme des menschlichen Busens steigt höher und gerader zum Himmel auf, als die Kunst. Kein Wesen verdichtet so die Geistes- und Herzenskraft des Menschen in sich selber, und macht sie so zum selbstständigen menschlichen Gotte. (Ebend. S. 245.) — S. auch Kalligone z. B. S. 229 — 232, dann 239 — 242.

*) Mit euch, des Frühlings erster Pflanze,
Begann die seelenbildende Natur;
Mit euch, dem freud'gen Aerntekranze,
Schließt die vollendende Natur.

feinter Empfindsamkeit, kräftiges Streben nach einem Ideale, kurz, wahre Bildung des innern Menschen voraus. — Sind nun gleich die schönen Künste, so wie der Geschmack für solche, noch nicht eigentliche bestimmende Ursachen zu schönen, großen, erhabenen Handlungen: so ist es doch außer Zweifel, daß sie sehr werkthätig dazu vorbereiten und auffordern, indem sie dem Sinn für Uibereinstimmung, Ordnung, Würde und Adel reiche Nahrung bieten, besonders, wenn sie (was ihnen allein möglich ist) Menschlichkeit, Tugend und Religion uns in voller Glorie der Schönheit zeigen. *)

6) Sie erweitern die Kenntniß des menschlichen Herzens, indem der Künstler zunächst auf das Herz zu wirken sucht, und, um dieser Wirkung nicht zu verfehlen, mit den geheimsten Triebfedern, den leisesten Regungen desselben bekannt seyn muß. Denn was Horaz, freilich in einer andern Bedeutung, nehmlich mit besonderem Bezug auf das Angenehme, von Gedichten fodert, wenn er sagt: quocunque volent, animum auditoris agunto, gilt um so mehr in dem hier angegebenen Sinne nicht nur von Dichterwerken, sondern von allen Erzeugnissen freier Kunst, weil Befolgung dieses Gesetzes nur bei vertrauter Kenntniß des menschlichen Herzens möglich ist. **)

Note. Auch mit diesen wenigen Zügen wäre nun die edle, reichhaltige Nützlichkeit der schönen Künste zur Genüge erprobt. Aber selbst jener hohe, mit Künstlerfreiheit wohl verträgliche Nutzen — nehmlich Kultur des gesammten innern Menschen überhaupt — ist es nicht eigent-

---

*) Darum nun konnte unser große Schiller wieder mit vollem Rechte sagen:
Wirke Gutes, du nährst der Menschheit göttliche Pflanze;
Bilde Schönes, du streust Keime der göttlichen aus.

**) Siehe Collin 6. B. S. 34, der Zweck — 32 zu verbessern.

lich, was den Künstler zu seinen Schöpfungen bestimmt, obgleich die Idee desselben ihm bald dunkler, bald klärer vorschweben, jetzt mehr, jetzt minder Einfluß auf seine Wirksamkeit haben mag. Der letzte Grund liegt immer in dem Drange nach vollkommener Befriedigung des ästhetischen Bedürfnisses durch schöne Empfindungen, und in dem Triebe, diese Empfindungen um ihrer Vollkommenheit willen, und wegen des seligen Genußes, den sie uns mit dem Gefühl eines höhern Menschendaseyns gewähren, in einer Darstellung für sich und Andere zu fixiren. *) Um so minder bestimmt ihn irgend ein Nutzen, der blos individuelle Zwecke und Interessen des Lebens betrifft, gesetzt auch, diese wären an sich edler Art, intellektuell oder moralisch. **) Für ein isolirtes Interesse zu bilden, es sey nun welcher Art es wolle, hüthe sich der Künstler, der wahrhaft Schönes bezweckt. Homers Ilias, Schillers und Göthe's Dramen enthalten eine Menge treffender Wahrheiten, einen Schatz wirklich goldener Kernsprüche, aber sie gehn, nicht minder innig empfunden als tief gedacht, so ganz aus der Lage, den Charakteren ꝛc., kurz aus der Sache selbst hervor, daß diese unsterblichen Meister nirgends das Ansehen gewinnen, zumal in ihrem eigenen Namen, lehren zu wollen, oder ihre Werke vollends bestimmt auf Belehrung angelegt zu haben. Dies ist hingegen schon ziemlich der Fall mit Miltons dramatischem Gedichte Comus, worin der Dichter viel zu sehr auf Kosten freier Regsamkeit des

---

*) Die Kunst (sagt Broße in s. Anakreon S. 250.) macht den Menschen zum Menschen, indem sie in ihm das Gefühl seiner Kraft und Würde rege macht. — Kunst ist die rechte Hand der Natur. Diese hat nur Geschöpfe, jene hat Menschen gemacht. (Schillers Fiesko S. 84.)

**) Siehe Voß Ged. 1. B. S. 126 — 127. Strophe: 3. 4. 5.

poetischen Geistes, ja selbst auf Kosten der dramatischen Form, mit einem Worte, zur Unzeit und zu sichtlich philosophirt und moralisirt. Nur zu häufig verfiel dieser sonst große Genius selbst in seinem bewunderten Epos: das verlorne Paradies, in denselben Fehler; denn nicht selten läßt er sich auch hier durch einen äußern unpoetischen Zweck (der meistens didaktische Tendenz ist) bis zum Abentheuerlichen und Häßlichen verleiten. *) Hieher gehört ferner Fenelons Telemach, der, für den Dauphin geschrieben, zwar die trefflichsten Regierungsgrundsätze entwickelt, zwar hohen Werth von moralischer und politischer Seite hat, aber eben wegen dieser schon zu sichtlichen Tendenz zu Befriedigung besonderer Interessen minder frei genannt werden mag, und daher als schönes Kunstwerk nur verlieren kann. **) Noch mehr trifft dieses zu bei den Schauspielen unsers Iffland, die bei vielen unverkennbaren Verdiensten, im Ganzen doch zu kenntlich auf sittliche Weltverbesserung angelegt sind, so daß der Dichter oft zu sehr hervortritt, und wir mehr ihn, als Personen seines Drama's vernehmen.

Eintheilung der schönen Künste insbesondere.

Theils wegen der wichtigen Vortheile, die eine feste Gränzbestimmung der schönen Künste dem Künstler und seinen Erzeugnissen zu bringen vermag, theils zu leichterer Uibersicht des weiten Kunstgebietes selbst, hat man die schönen Künste schon vorlängst systematisch in Klassen ein-

---

*) Es fehlte wirklich nicht viel, so hätte die im Eingange seines Werkes angekündigte Absicht: die Wege Gottes vor den Augen der Menschen zu rechtfertigen, das ganze Epos in ein Lehrgedicht verwandelt.

**) Thümel (in seinen Reisen, Leipzig, 1794 B. 10. S. 345) findet ihn recht erbaulich und nützlich für die Kinderstuben.

zutheilen gesucht. Diese Klassifikazion geschah nach gewissen Regeln, die man bald von den Gegenständen der verschiedenen Künste, bald von den Mitteln abstrahirte, deren sie sich bei ihren Darstellungen bedienen. — Die Darstellungsmittel sind entweder: a) natürliche Zeichen, d. i. solche, die, durch Aehnlichkeit mit dem Bezeichneten, in einer Art nothwendigen Zusammenhangs damit stehn, wie z. B. Massen, Formen, Farben in den Gestaltungen der zeichnenden und bildenden Künste, *) durch ihre Aehnlichkeit mit wirklichen Naturgegenständen dieser Art; oder b) willkührliche Zeichen, wie in der Dicht- und Redekunst die Wörter, die mit dem Bezeichneten keine Aehnlichkeit, folglich auch keinen innern nothwendigen Zusammenhang damit haben, indem sie ihre Bedeutung erst durch Konvenienz erhielten, obgleich freilich viele derselben nachahmende Töne des Naturschalles gewesen seyn mochten, und viele es auch jetzt noch in allen Sprachen sind. — Trotz diesen Unterscheidungen und den davon abgezogenen Regeln, verfuhr man doch größtentheils sehr willkührlich bei Eintheilung der Künste selbst. Die bekanntesten Klassifikazionen sind folgende:

I. Die von Sulzer. Er unterscheidet:

a) Redende Künste: Wohlredenheit, Beredsamkeit, **) Dichtkunst und historischer Vortrag.

---

*) Als: an Bäumen in der Landschaftsmalerei, an Thier- und Menschengestalten in der Skulptur.

**) Wenn Wohlredenheit, wie billig, von Beredsamkeit unterschieden wird, so gehört letztere, als bloße Beredekunst oder Uiberredungskunst, gar nicht zu den schönen Künsten, weil sie einen außerkünstlerischen Zweck hat. Historischer Vortrag kann als bloßes Gewand eben so wenig dazu gezählt werden.

b) Zeichnende Künste:

α) Bildende: Bildhauerkunst, Steinschneidekunst, Stukaturkunst, Stempelschneidekunst, Bossirkunst, Drehkunst, Schnitzkunst.

β) Malende: Malerei, Mosaik, Kupferstecherkunst, Formschneidekunst, Zeichenkunst.

Note. Schon ein aufmerksamer Blick zeigt, wie willkührlich die einzelnen Künste unter diese unzulänglichen Klassen vertheilt sind. Tonkunst und Baukunst sind gar nicht aufgeführt, so auch Mimik und Tanzkunst. Warum steht Formschneidekunst unter den malenden, Steinschneidekunst unter den bildenden Künsten, da doch beide mit wirklicher Erhöhung und Vertiefung arbeiten, und auch der Abdruck hier nicht einmal einen völlig durchgreifenden technischen Unterschied begründet, indem Formen in weichen Massen, als Wachs, Thon, Gyps ꝛc. abgedrückt, eben sowohl etwas Erhabenes und Vertieftes darstellen würden, als tiefgeschnittene Steine? Und wo bleibt die Kunst, die Rede und Zeichnung vereinigt, die Schauspielkunst?

II. Die Mendelssohn'sche. Im 2. Theile seiner philosophischen Schriften über die Hauptgrundsätze der schönen Wissenschaften machte Mendelssohn eine im Allgemeinen besser und scharfsinniger begründete Eintheilung der schönen Künste. Er theilt sie ein:

a) In Künste, die sich natürlicher Zeichen bedienen, wie z. B. Tonkunst, Malerei, Skulptur ꝛc. und in solche, die willkührliche Zeichen gebrauchen, wie Dicht- und Redekunst, die ihm aber eben darum noch schöne Wissenschaften heißen.

b) In Künste, welche Schönheiten in der Folge nebeneinander darstellen, also im Raume, wie Malerei, Bildhauer- und Baukunst, und in Künste, die in der

Folge aufeinander gestalten, also in der Zeit, wie Poesie, Redekunst, Musik ꝛc.

c) In einfache, *) wie Tonkunst, Dichtkunst, Malerei ꝛc., und in zusammengesetzte, **) wie z. B. Gesangkunst, Deklamazion, (erstere zusammengesetzt aus Dichtkunst und Tonkunst, letztere aus Dicht- oder Redekunst und Tonkunst).

e) Endlich scheint er auch schon im Sinne gehabt zu haben die Eintheilung in reine, ***) wie z. B. Poesie, Malerei ꝛc., und in angewandte, ****) wie z. B. die Redekunst.

Note. Diese letztere Eintheilung macht er zwar nirgends ausdrücklich; doch scheint er bei Gelegenheit der Baukunst darauf hinzudeuten, indem er diese wegen der Rücksicht auf äußere Bedürfnisse, z. B. Schutz vor dem Ungestüm des Wetters, eine bloße Nebenkunst nennt, sie aber darum doch nicht ganz aus der Sphäre schöner Künste ausschließen will. Uibrigens war Mendelssohn bei Vertheilung der einzelnen Künste unter die angenommenen Klassen minder glücklich, als in dem allgemeinen Entwurfe dieser letzteren. So stellte er z. B. Beredsamkeit unter die reinen und zwar einfachen Künste, †) so wie er auch die höhere oder theatralische Tanzkunst zu den einfachen zählt. ††)

---

*) Die sich blos der ihnen eigenthümlichen Zeichen bedienen.

**) Welche die Zeichen anderer Künste mit den ihnen eigenthümlichen vereint gebrauchen.

***) D. i. solche, die das Schöne als solches, zu reiner Geschmackslust darstellen.

****) Die sich des Schönen blos nebenher zu andern Zwecken bedienen.

†) Da sie doch bereden will, und sich nicht nur der Worte, sondern auch der Deklamazions- und Geberdenkunst bedient.

††) Obgleich die natürlichen Zeichen, wie z. B. die Mienen, sich hier mit willkührlichen Bewegungen verbinden.

III. Die Heydenreich'sche, auf jeden Fall schon eine der vorzüglichern und scharfsinnigern. Sie unterscheidet:

a) Künste der sukzessiven Darstellung, als Redekunst, Musik, Schauspielerkunst, Mimik ꝛc.

b) Künste simultaner Darstellung, oder bildende Künste; und zwar:

α) Plastische Kunst, als: Bildhauerkunst, Stukaturkunst, Bossirkunst, Schnitzkunst ꝛc.

β) Zeichnende Kunst; wie: eigentliche Zeichenkunst, Malerkunst.

IV. Die Kantische. In der Kritik der Urtheilskraft findet sich folgender Eintheilungsentwurf:

a) Redende Künste: Dichtkunst, Redekunst.

b) Bildende Künste:

α) Plastik: Bildhauerkunst, Baukunst.

β) Malerei: Malerkunst, Gartenkunst. *)

---

*) Die Gartenkunst hieher zu rubriziren, vermochte Kanten wahrscheinlich die nähere Betrachtung des Raumes (als transszendentalen Eintheilungsgrundes), und feiner Modifikazionen. Denn bekanntlich kann ein Werk den Raum entweder nach allen drei Dimensionen erfüllen (wie die eigentlichen plastischen), oder nur nach zweien (wie die der Zeichenkunst), oder es kann endlich auch nur eine Ausmessung vorzugsweise verfolgen. Da nun die Werke der Gartenkunst nur zwei Dimensionen erfüllen, nehmlich Länge und Breite, so mochte diese Aehnlichkeit mit den eigentlichen zeichnenden Künsten Kanten veranlassen, sie (als schöne Kunst) hieher zu setzen. Daß sie aber deshalb noch nicht wirklich schöne Kunst sey, ist leicht zu ermessen. Denn, wenn gleich alle Werke schöner Künste unter eine oder die andere Form reiner Anschauungen fallen, ist wohl darum jede Kunst, die irgend einer Modifikazion der Anschauungsformen entspricht, auch schon schöne Kunst? Wäre dies, so müßte allerdings die Schreibkunst, welche vorzüglich die Dimension der Länge verfolgt, zur schönen Kunst (als Kalligraphie) kön-

c) Kunst des schönen Spiels der Empfindungen: Musik, Farbenkunst.

Note. Kant selbst gibt diese Klassifikazion als einen bloßen Versuch an, und gesteht, daß sich Mancherlei gegen dessen Güte erinnern ließe. Wirklich übergeht er die mimischen Künste ganz *) und nimmt dagegen die Farbenkunst auf, die doch an und für sich betrachtet, nicht mehr, als angenehme Kunst heißen kann. **)

V. Die von Bendavid im 1ten seiner Beiträge zur Kritik des Geschmacks. Er theilt die schönen Künste ein:

a) in Künste des Raums.
b) — — der Zeit.
c) — — des Raums und der Zeit zugleich.

Der Hauptsache nach ist diese Eintheilung die gründlichste. Minder genau ist sie jedoch in Rücksicht der Unterabtheilungen. Seinem einmal gefaßten Plane gemäß konnte Bendavid unstreitig bei der Sonderung der Künste in einfache und zusammengesetzte, in reine und angewandte ꝛc. strenger noch zu Werke gehn. Auch sind einige Künste überzählig, andere fehlen. ***)

---

nen gesteigert werden. Allein die schönen Künste können wohl am natürlichsten nach den Formen der Sinnlichkeit klassifizirt werden, gehn aber nicht aus ihnen hervor.

*) Eigentliche Mimik oder Geberdenkunst, Tanzkunst, Schauspielkunst.

**) Und auch dann nicht viel mehr ist, wenn sie ihre Darstellungen auf einem sogenannten Farbenklavier leistet, wo die Farben durch Bewegung stufenweise ineinander übergehn, (wo die reine Anschauung der Zeit sichtbar konstruirt wird.)

***) Uiberzählig: Gemeine Schreibkunst — Kalligraphie — Gartenkunst — Farbengebung — gemeine Tanzkunst — Feuerwerkerkunst — optische Beleuchtung.
Abgängig: Wohlredenheit — Kupferstecherkunst.

VI. Die von Bouterweck. Ihm zufolge sind die Künste ihrem ästhetischen Charakter nach:

a) Vollkommene, d. i. solche, in deren Produkten sich ästhetischer Inhalt und Ausdruck mit schöner Form vermählt, wie z. B. Poesie, Tonkunst, Malerei, Skulptur ꝛc.

b) Unvollkommene, d. i. solche, deren Schönheit beinahe ganz allein auf der Form beruht, in welche Klasse von Künsten er Baukunst als die erste, und französische Gartenkunst als die letzte zählt.

c) Verschönernde, oder solche, bei denen sich das ästhetische Interesse nur nebenher zu einem andern szientifischen, moralischen, technischen ꝛc. gesellt. Hieher rechnet er die Landschaftsgartenkunst als eine der wichtigsten.

Note. Zu erinnern ist hier, daß Bouterweck das von den Formen der Sinnlichkeit hergenommene transszendentale Prinzip zu Eintheilung der Künste in die der Zeit und des Raumes als unfruchtbar für die Aesthetik verwirft. Mit Unrecht; denn dieser Eintheilungsgrund dient unstreitig auch in ästhetischer Hinsicht zu genauerer Bestimmung der Gränzen einzelner Künste. So darf z. B. der Künstler, der das Simultane in der Form des Raumes darstellt, nicht das in der Zeit, also sukzessiv Gegebene gestalten wollen; wenigstens kann er es nicht mit ästhetischem Effekte, wie, wenn z. B. der Bildner Wellen, Flammen, der Maler fliehende Wolken ꝛc. darstellen will. —

Was die Gartenkunst betrifft, so wird später gezeigt werden, daß sie eigentlich gar nicht zu den schönen Künsten gehört; um so minder Anspruch auf diesen Rang hat die französische Gartenkunst; ihre Formen sind zu gezwungen, und Zwang verträgt sich nicht mit Freiheit und Schönheit. Die zahllose Schaar blos ver-

schönernder Künste endlich liegt außer dem Kreise der Aesthetik.

VII. Nebst diesen Eintheilungen der Künste gibt es noch eine andere nach Krug'schen Prinzipien. *) Diese besitzt unter allen am meisten Methode und Detail, ist aber übrigens größtentheils aus den vorhergegangenen zusammengesetzt. Nach dieser Klassifikazion zerfallen die Künste:

a) Nach den Gesetzen der Sinnlichkeit in Künste des Raums, z. B. Malerei, Bildnerei ꝛc. — in Künste der Zeit, wie Dichtkunst, Redekunst, Tonkunst, — und in Künste des Raums und der Zeit zugleich, wie die Mimik, Tanzkunst, Schauspielkunst.

b) Nach den Mitteln, deren sie sich bedienen, in solche, die durch natürliche Zeichen, als unartikulirte Töne, Massen, Geberden — und solche, die durch willkührliche Zeichen wirken, z. B. durch artikulirte Töne, Flächenumrisse, willkührliche Bewegungen. Zu jenen würden wieder Tonkunst, Skulptur, Mimik gehören; zu diesen Poesie, Redekunst, Zeichenkunst, Tanzkunst.

c) Je nachdem sie die ihnen eigenthümlichen Zeichen isolirt, d. i. für sich allein, oder vereint mit denen anderer Künste gebrauchen, in einfache, wie z. B. Musik, Malerei, Skulptur ꝛc., und in zusammengesetzte, wie z. B. Gesangkunst, als Verein von Poesie und Musik; Schauspielkunst, als Verein von Dichtkunst und Mimik ꝛc.

d) Je nachdem sie entweder reine Geschmackslust beziehen, oder sie nur gelegenheitlich befördern **) in reine,

---

*) Aufgestellt in seinem: Versuch einer systematischen Encyklopädie der schönen Künste. Leipzig. 1802.

**) D. h. je nachdem ihnen Darstellung des Schönen Haupt- oder bloße Nebensache ist.

wie z. B. wieder Tonkunst, Poesie, Malerei, Skulptur, Geberdenkunst, Orchestik, und in angewandte, wie z. B. schöne Sprechkunst, Beredsamkeit, Kalligraphie, schöne Möblirkunst ꝛc.

Note. Diese Klassifikazion ist, wie gesagt, ihren hauptsächlichen Eintheilungsgründen nach, die genaueste, und kann in Rücksicht der ersten drei Rubriken mit vollem Fug und Recht angenommen werden. Nur die vierte ist darum nicht zu billigen, weil ihr zufolge wieder allzuviele Künste auftreten, die wahrlich nicht auf den Namen schöner, sondern oft blos angenehmer, und höchstens verschönernder Künste Anspruch haben. Mit beiden letztern aber befaßt sich die Aesthetik nicht.

Zum Behufe dieser Vorträge gnügt es, die schönen Künste in ästhetischer Hinsicht nach den Formen der Sinnlichkeit einzutheilen in Künste der Zeit, d. i. solche, die durch aufeinander folgende Zeichen wirken, oder deren Gestaltungen sukzessiv sind; ferner in Künste des Raums, d. i. solche, die durch nebeneinander befindliche Zeichen wirken, oder deren Darstellungen simultan sind; und endlich in Künste der Zeit und des Raums zugleich, d. i. solche, welche bei ihren Gestaltungen die beiden Formen der Sinnlichkeit, Zeit und Raum, in gleichem Maße ansprechen, und zugleich durch aufeinander folgende und nebeneinander befindliche Zeichen wirken, deren Gestaltungen also eigentlich sukzessivsimultan sind. — Die Künste der Zeit nennt man auch akustische oder tonische, von ἀκούειν, hören, und tonus, Ton, weil sie etwas Hörbares durch Töne bilden, das Schöne durch das Ohr der Seele zuführen. Die Künste des Raums heißen auch plastische, von πλάσσειν oder πλάττειν, bilden, im weitern Sinne des Worts, dem zufolge es nicht blos auf tastbare, d. h. mit wirklicher Erhöhung und Vertiefung

Bayerische Staatsbibliothek München

in harten oder weichen Massen gearbeitete, sondern überhaupt auf sichtbare, wenn gleich nur mit scheinbarer Erhöhung und Vertiefung auf Flächen gemachte Darstellungen, kurz, auf Figuren *) sich bezieht. Plastisch in diesem Verstande heißen die Künste des Raums darum, weil sie vornehmlich für das Auge gestalten, oder das Schöne durch das Organ des Gesichts der Seele zuführen. Man kann übrigens die plastischen Künste zu größerer Genauigkeit auch unterabtheilen in optische (von ὤψ, das Auge), oder jene, deren Werke blos das Auge angehn, und in die plastischen im engern Sinne, oder solche, die zugleich für Auge und Tastungssinn bilden. — Die Künste der Zeit und des Raums zugleich nennt man auch tonisch-plastische, d. i. solche, die etwas Hör- und Sichtbares zugleich bilden, welches jedoch von der Schauspielkunst allein gelten kann. Richtiger noch führen die Künste dieser Klasse den Namen mimischer oder geberdender Künste, weil sie wenigstens großentheils, und als ästhetische Künste vorzugsweise, durch Geberden, obgleich zum Theil auch durch willkührliche Bewegung des Körpers wirken. Dies geschieht nur immer in Zeit und Raum zugleich, und eben wegen dieser Mischung beider Formen heißen sie ebenfalls mit Recht gemischte Künste. Demzufolge erhielten wir denn nachstehende Klassen und Arten schöner Künste, nehmlich:

I. Akustische oder tonische Künste:

A. Tonkunst. B. Dichtkunst. C. Redekunst.

---

*) So sind selbst die durch Bewegung frei im Raume gebildeten Figuren, Linien oder Touren der Tanzkunst das Plastische derselben, wiewohl sie dem Blicke eben so schnell entschwinden, als sie entstanden.

Bayerische Staatsbibliothek München

II. Plastische Künste.

A. Zeichenkunst. B. Malerei. C. Kupferstecherkunst. D. Skulptur. E. Baukunst.

(Die drei erstgenannten sind eigentlich optische, die beiden letztern plastische Künste im engern Sinne.)

III. Mimische oder gemischte Künste.

A. Mimik. B. Tanzkunst. C. Schauspielkunst.

(Die beiden erstern bilden nur etwas Sichtbares, und blos die letztere etwas Sicht- und Hörbares zugleich.)

Zur Bestimmung des Ranges unter den verschiedenen schönen Künsten läßt sich, dieser Klassifikazion unbeschadet, noch eine andere kurze Eintheilung annehmen. Zwar hat strenge Rangordnung immer etwas Mißliches. Indeß kann man sie hier noch am füglichsten treffen nach den Mitteln, deren sich die schönen Künste zur Erreichung ihres Endzweckes — nehmlich eines freien Wohlgefallens durch freie Darstellung und Mittheilung schöner Empfindungen — bedienen. Denn je nachdem diese Mittel nähern oder entferntern Bezug auf die höhere geistige Natur des Menschen haben, je nachdem läßt sich auch im Allgemeinen den Künsten eine höhere oder tiefere Stelle anweisen. Diesem Eintheilungsgrunde gemäß gäb' es denn:

a) Künste des 1ten Rangs. Es sind diejenigen, die ihren Zweck ohne vorläufige Bestechung äußerer Sinne erreichen, indem sie blos den innern feinern Sinn, und mit ihm zugleich die höhern Geistesvermögen des Menschen in Anspruch nehmen. Hieher gehören ausschließlich Dichtkunst und Redekunst, letztere jedoch blos als Wohlredenheit, nicht als Beredsamkeit betrachtet.

b) Künste des 2ten Rangs. Zu dieser Klasse sind jene zu zählen, welche zu Erreichung ihres Zweckes der vorläufigen Reizung und Vergnügung äußerer Sinne bedürfen, als: Tonkunst, Zeichenkunst, Malerei, Kupferstecherkunst, Skulptur, Mimik, Schauspielkunst, Tanzkunst.

Manche wollten noch eine 3te Klasse, nehmlich für jene Künste statuiren, deren Endzweck zweideutig *) oder bloße Verschönerung ist. Sie läßt sich darum nicht annehmen, weil dergleichen Künste gerade um der Ursachen willen, die hier zum Eintheilungsgrunde dienen sollen, nicht mehr für freie oder schöne Künste gelten können, indem es nicht leicht einen Gegenstand gibt, der, so sehr er auch immer für das tägliche Bedürfniß berechnet sey, nicht verschönert werden könnte, wenn er anders überhaupt nur eine künstlerische Behandlung zuläßt. **)

Note. Hieraus folgt, daß selbst Redekunst nicht mehr als schöne Kunst, im strengen Sinne des Worts, anzusehen ist, wenn sie ausschließlich, oder doch hauptsächlich und mit allzuüberwiegender Tendenz auf Befriedigung eines intellektuellen, moralischen, oder politischen Interesse, auf Belehrung, Uiberredung und Uiberzeugung anlegt, und daher nicht vorzugsweise dem ästhetischen Bedürfnisse zu gnügen sucht. ***) Es gebricht ihr nehmlich in diesem

---

*) Von denen man nicht weiß, ob sie blos auf Veredlung der Befriedigungsmittel physischer Bedürfnisse ausgehen, oder auf Veredlung höherer Empfindungen.

**) Denn das Schöne vermag in alle Lebensverhältnisse einzudringen, und soll es auch, eben um der Veredlung des Lebens willen.

***) Sie kann in diesem Falle allerdings noch sehr nützliche, und oft sehr achtungswerthe moralische, patriotische Kunst seyn, nur eigentlich schöne Kunst ist sie nicht mehr, denn diese fodert ebenmäßige Befriedigung aller Interessen des Menschen.

Falle an jener höhern Freiheit, die sich von der schönen Kunst nicht trennen läßt, ohne ihr Wesen zu beeinträchtigen. Demzufolge ist es nun leicht einzusehen, wohin eigentlich Künste, wie die sogenannte schöne Möblir=, Schreib=, Fecht=, Reit=, Tournier= und Parfümierkunst zu klassifizieren sind. Mit Recht wird daher selbst die Gartenkunst aus dem Kreise eigentlich schöner Künste ausgeschlossen. Denn nach Schreibers treffender Bemerkung sieht der Gartenkünstler nur zwei Wege vor sich; entweder die Natur, wie sie ihm sich darbiethet, zu einem ästhetischen Ganzen zu benutzen, oder sie selbst in gewissem Sinne zu schaffen. Im ersten Falle liefert ihm bereits die Natur die ästhetischen Hauptszenen, so daß selbst von der Komposizion ihm eben nicht Vieles zum Verdienste mag angerechnet werden, indem er, fern von wahrer Künstlerfreiheit, sich mit bloßer Verschönerung einzelner Theile begnügen muß. Im zweiten Falle würde er freilich eigene Schöpfungskraft bewähren, aber sicher nicht zu seinem Vortheile; denn bei dem Bestreben, künstliche Berge, Felsen, Katarakte ꝛc. hervorzubringen, ließe er sich in einen sehr ungleichen Wettkampf mit der Natur ein, wobei er immer unterliegen müßte, und nicht selten sein Unvermögen auf eine wirklich lächerliche Weise beurkunden würde. *)

Erklärung der schönen Künste.

I. Akustische oder tonische Künste.

A. Tonkunst. B. Dichtkunst. C. Redekunst.

A. Tonkunst.

Tonkunst ist die Kunst, das Schöne durch unartikulirte Töne, als Zeichen der Empfindungen, so wie

*) Lies Forsters Briefe 1. B. S. 232 — 233.

des Gemüths, aus welchem diese sich entwickeln, darzustellen.

Unartikulirt nennt man Töne, wenn sie durch die Sprachorgane noch nicht in Glieder zerlegt sind, wie dies dagegen der Fall ist bei den Worten, welche aus Sylben, d. h. eben aus dergleichen einzelnen, bei der Aussprache genau und deutlich von einander zu unterscheidenden Tongliedern, bestehn. Unartikulirte Töne sind also eigentlich bloße Laute, natürliche und unwillkührliche Zeichen von Gefühlen und Empfindungen, als den Zuständen eines bestimmten Gemüths-Charakters, jene Laute mögen nun schon mittelst der Stimme, oder mit Hilfe musikalischer Instrumente erzeugt werden.

Töne dieser Art geben zwar keine so allseitig bestimmten Begriffe, wie die Worte; denn sie sagen uns z. B. an und für sich nichts Zuverläßiges weder von der besondern Ursache und Veranlassung, noch von der individuellen Richtung der Empfindungen, und der mit diesen in Verbindung stehenden Gefühle, Triebe, Neigungen, Affekte ꝛc., welche zusammengenommen durch Töne bezeichnet werden. Muß man nun gleich diese Beschränkung der Tonsprache in Vergleichung mit der Wortsprache zugeben, (wiewohl andern Theils die gemeine Meinung, die Musik gebe durchaus nichts Bestimmtes zu denken, sicher falsch ist) so bleibt es dagegen um so gewisser, daß Töne, als natürliche nicht blos von Verstand und Uibereinkunft herrührende Zeichen innerer Bewegungen unmittelbar das Herz ansprechen, daß sie ferner der Fantasie desto weitern Spielraum gewähren, je minder streng sie bei übrigens allgemein verständlichem Ausdrucke des Charakters der Empfindungen und Affekte, Ursache und Ziel derselben, und folglich die Vorstellung selbst de-

termininen. *) — Ein Beispiel zur Erläuterung. Wir vernehmen ein gewisses Tonstück. Die Wahl der Töne, Folge, Bewegung, Verbindung derselben sprechen unverkennbar die Klage des Schmerzens aus; noch mehr, auch ein nur etwas geübtes Ohr erkennt in dieser Klage den Charakter der Weiblichkeit. Allmählig hebt sich der bisher stillere Gang derselben bis zum Sturm des Affekts, und bricht endlich mit dem höchsten Ausbruche desselben ab. Empfindung, Affekt, selbst mit näherer Bestimmung des Charakters, aus dem sie hervorgehn, erkannten wir deutlich; aber nicht, was sie erregte, und wohin sie strebe n. — Was aber hindert unsre Fantasie, sich hier eine Sappho vorzustellen, die, von dem treulosen Phaon verlassen, ihre lezten Klagen mit der Lyra begleitet, und nun, immer heftiger ergriffen von ihrem Schmerz, sich endlich verzweifelnd von dem Leukadischen Fels in die See stürzt? Oder eine Thisbe, die voll banger schmerzlicher Besorgnisse ihren Pyramus vermißt, und als sie ihn endlich todt findet, sich in gleicher Verzweiflung durchbohrt; und was dergleichen Gegenstände mehr sind? Eben auf diesem freien Spielraum, welchen die Tonkunst der Fantasie gewährt, indem sie uns tausend Dinge zu denken gibt, ohne irgend einen von allen Seiten scharf zu begränzen, gründet sich ohne Zweifel ein großer Theil jener Zauberkraft der Musik, einer Kunst, der vielleicht keine an-

*) Der musikalische Ausdruck der Freude, der Trauer, der Wehmuth, des Entzückens ꝛc. ist allgemein verständlich, aber nicht eben so bestimmt sagt er uns, worüber man sich freut, trauert, Wehmuth, Entzücken empfindet. Der Affekt des Zorns kann sich klar genug durch Töne aussprechen; aber was ihn veranlaßte, welches sein Ziel sey, sagen sie uns wieder nicht; um so freieres Spiel aber hat gerade deshalb die Fantasie; sie kann sich hundert Gegenstände der Freude, der Trauer, des Zorns vorstellen, und jeden derselben ausmalen.

dere an Intensität, d. h. an eben so schneller, als lebendiger, vollkräftiger Einwirkung auf das Empfindungsvermögen gleich kömmt. *)

So gewiß nun Darstellung schöner Empfindungen Hauptzweck jeder freien Kunst, und der Tonkunst, die das Empfindungsvermögen so sehr in Anspruch nimmt, insbesondere wesentlich ist: so muß doch auch sie, gleich ihren übrigen Schwesterkünsten, die Empfindungen an und aus irgend einem Gegenstande entwickeln, wenn sie anders

---

*) Alle die mannigfaltigen Empfindungen, welche die Musik erweckt, drängen in die Seele immer entsprechende sinnliche Bilder und neue Gedanken hervor — eine wunderbare Gabe der Musik — welche Kunst wohl überhaupt um so mächtiger auf uns wirkt, und alle Kräfte unsers Wesens um so allgemeiner in Aufruhr setzt, je dunkler und geheimnißvoller ihre Sprache ist. (Tieks Phantasie über Kunst. S. 75.)

Musik ist eine der wunderbarsten Erfindungen (zur Aufbewahrung der Gefühle), weil sie menschliche Gefühle auf eine übermenschliche Art schildert, weil sie uns alle Bewegungen unseres Gemüths unkörperlich, in goldene Wolken luftiger Harmonien eingekleidet, über unserm Haupte zeigt, weil sie eine Sprache redet, die wir im ordentlichen Leben nicht kennen, die wir gelernt haben, wir wissen nicht wo? und wie? und die man allein für die Sprache der Engel halten möchte. (Ebend. S 212.)

Musik ist eine Sprache, die kein Mensch je geredet hat, deren Heimath Niemand kennt, und die Jeden bis in die innersten Nerven ergreift. (Ebend. S. 214.)

Keine andere Kunst vermag die Eigenschaften der Tiefsinnigkeit, der sinnlichen Kraft, und der dunkeln, phantastischen Bedeutsamkeit auf eine so räthselhafte Weise zu verschmelzen. Diese merkwürdige enge Vereinigung so widerstrebend scheinender Eigenschaften macht den ganzen Stolz ihrer Vorzüglichkeit aus, wiewohl eben dieselbe auch viele seltsame Verwirrungen in der Ausübung und im Genuße dieser Kunst, und viel thörichten Streit unter Gemüthern, die sich niemals verstehen können, hervorgebracht hat. (Ebend. S. 231.) S. auch Ebend. S. 240 und doch — 242 Nichts.

die Seele ganz aussprechen soll. Dieser Gegenstand ist irgend ein bestimmt gedachter Charakter. — Man unterscheidet nehmlich überhaupt an dem, was man Seele nennt, zweierlei: etwas Bleibendes, das Gemüth, den Charakter (Ethos), und etwas Vorübergehendes, die Gemüthsbewegungen, den Zustand der Empfindungen, Triebe, Affekte (Pathos). Diese letztern geben dem Tonkünstler das unentbehrliche Mannigfache seiner Darstellungen. Aber er würde seiner Pflicht keineswegs Gnüge thun, stellte er sich damit zufrieden, Empfindungen, Affekte der verschiedensten Art ohne das Band eines innern Zusammenhanges in buntem Wechsel auf einander folgen zu lassen. Jedes Werk kann sich ja nur dadurch als Produkt menschlicher Freiheit beurkunden, daß seine Elemente sammt und sonders zu Einem übereinstimmen; daher der Grundsatz der Einheit im Verschiedenartigen. Er ist, wenn er gleich bekanntlich für sich allein nicht hinreichend zu einem schönen Kunstwerke, dennoch in der Kunst um so wichtiger, da hier Ideale, also Werke höherer Freiheit dargestellt werden sollen. Nun kann aber auch der Tonkünstler nur dadurch höhere Einheit in seine Dichtungen bringen und Ideale gestalten, daß er mit und neben dem Veränderlichen*) zugleich das Beharrliche **) zeigt. Er muß demnach — gleichviel, ob er nun sein Erzeugniß in oder außer Verbindung mit einer andern Kunst, wie z. B. der Poesie, Mimik oder Tanzkunst liefert — sich immer einen gewissen Gemüthscharakter ideiren, auf den sich die dargestellten Empfindungen beziehen, aus dem sie hervorgehn. Er vermag dies allerdings, und besitzt die Mittel dazu in dem Rauhen oder Sanften der Klänge, in ihrer verschiedenen Bewegung mittelst des Rhythmus, ih-

---

*) Dem Zustand der Empfindungen, Affekte.
**) Einen Charakter, das Gemüth.

rer Zusammenordnung von Seite der Harmonie, durch welches alles der Tonkünstler eben sowohl einen Charakter von männlicher Kraft, Ernst, Würde und Erhabenheit, als jenen weiblicher Zartheit, Unschuld und Anmuth auszudrücken im Stande ist. Auch lassen sich die Empfindungen, wie z. B. Freude, Kummer ꝛc., nicht sowohl als Gegenstände an sich, als vielmehr blos dann, wenn man sich solche an einer bestimmten Person denkt, idealisiren. Nur so konnten Gluck, Mozart, Cherubini, Spontini und andere große Tonkünstler die vollendeten Meisterwerke gestalten, die sie uns lieferten; nur so in einer Iphigenia, einem Orest, in einem Don Juan, in Osmin, Leporello und Papageno, in einem Grafen Armand, im Licinius und einer Julia, im Cortez und einer Amazili uns Tondichtungen geben, die sich nicht minder von Seite des strenggehaltenen Charakters, als der daraus hervorgehenden Empfindungen auszeichnen.

Musik gehört zu den Künsten der Zeit, weil jedes Tonstück auf einer sukzessiven Reihe von Tönen beruht. Die Einwendungen:

a) daß Töne in der Luft, also durch ein Medium des Raumes gebildet werden; b) daß ein Akkord aus einer Anzahl zugleich gegebener Töne besteht, lassen sich damit widerlegen:

ad a. Raum und Zeit sind im Grunde die doppelte Bedingung aller Anschauungen, aber die schönen Künste erhalten ihre unterscheidende Benennung nur von jener der beiden Sinnlichkeitsformen, welche sie vorzugsweise in Anspruch nehmen. Nun beruht aber, der Erfahrung gemäß, alle Musik auf Bewegung, also auf einem Fortschreiten in der Zeit, und die Luft, als ein Medium des Raumes, ist demnach für sie nicht mehr, als eine nothwendige Vorbedingung der Möglichkeit ihrer sukzessiven Darstellungen.

ad b. Akkorde bestehn zwar unstreitig aus zweien oder mehreren zugleich gegebnen Tönen, aber ein einzelner Akkord begründet auch noch kein Tonstück, und mehre Akkorde werden eben so, wie einzelne Töne, nur allmählich gegeben und aufgefaßt.

Das Vergnügen an einer musikalischen Komposizion ist weder blos sinnlich, noch blos theoretisch. Ersteres wäre der Fall, wenn es allein auf dem Angenehmen der einzelnen Laute beruhte, die als solche ein allzuunbestimmtes Gefühl, und höchstens Sinnenkitzel bewirken. *) — Von der zweiten Art wäre das Vergnügen, wenn es blos aus der Berechnung und Vergleichung der Luftschwingungen, oder allein aus künstlichen Zusammenstellungen der Töne, aus kühnen, überraschenden Transizionen hervorginge. Dann aber wäre es wohl ein physisches, mathematisches, überhaupt ein Verstandes-Vergnügen, aber kein eigentlich ästhetisches. Das ästhetische Vergnügen an den Werken der Tonkunst gründet sich vielmehr auf jenes Verhältniß der Töne in Betreff ihrer Folge, ihres Zugleichseyns, ihrer Höhe und Tiefe, Stärke und Schwäche, Langsamkeit und Schnelligkeit, welches dem Künstler allein die Mittel an die Hand gibt, Empfindungen des Erhabnen, des Würdevollen, Rührenden, der Anmuth, des Launigen ꝛc., kurz, eine gewisse Art Schönheit an einem bestimmten Charakter, folglich das Transitorische zugleich mit dem Permanenten darzustellen.

---

*) Ja man hat selbst Ursache, an der Reinheit des Geschmacksurtheils bei jenen zu zweifeln, die z. B. ein Flötenkonzert aus besonderer Vorliebe für den Klang der Flöte schön finden, denn sie sind gewöhnlich blos von dem Angenehmen bestochen. So auch bei denjenigen, die einem Sänger, einer Sängerin alle Schnörkel und Unarten vergeben, wenn sie nur eine angenehme Stimme haben. — Jedes Instrument, so wie jede übrigens reine und deutlich vernehmliche Stimme, ist irgendwo am besten an Ort und Stelle.

Die Schönheit eines musikalischen Werkes hängt demnach ab: 1) von Rhythmus, Takt und Tempo; 2) von der Melodie; 3) von der Harmonie.

1) Unter musikalischem Rhythmus (Tonverhalt) versteht man einen verhältniß- oder regelmäßigen wohlgefälligen Wechsel von Tonlängen, d. i. von langen und kurzen Tönen in gewissen Zeitabschnitten oder Taktarten; oder auch: eine gesetzliche Bewegung der Töne in fühlbaren Zeitabschnitten mittelst des Iktus, d. i. eines geschärften Tones, womit eine Reihe von Tönen anhebt. — Der Rhythmus ist, so wie die Taktarten — Zeitabschnitte oder Maße, worin sich der Rhythmus bewegt *) — und das Tempo — Langsamkeit oder Schnelligkeit der Bewegung selbst — keineswegs gleichgültig oder willkührlich, sondern alles dies hängt von dem einmal ideirten Charakter, und den in solchem gegründeten Empfindungen ab, die durch diese Mittel auszudrücken sind. Wie nun Charakter und Empfindungen bald ernst, bald launig, bald ruhiger, bald lebhafter sind: so muß auch je nach diesem Maße Rhythmus, Takt und Tempo gewählt, und je nach dem mehr oder minder bedeutenden Wechsel von Empfindungen und Affekten, doch immer mit Rücksicht auf das Gemüth der idealisirten Person, alle oder doch mehrere dieser Mittel des Ausdrucks verändert, modifizirt, und den Umständen mehr angepaßt werden. Denn jeder Charakter, jede Empfindung nimmt einen eigenthümlichen Gang. Leicht schwebt die Anmuth dahin; ruhig schreitet Größe und Würde fort; Freude, Hoffnung, glückliche Liebe ꝛc. äußern sich rascher, Furcht, Gram, trauernde Liebe langsamer, leiser, gepreßter. Jene fodern daher

*) Nach Isak Voß (in seinem Buche vom Absingen der Gedichte) ward der Takt schon in alten Zeiten durch 4 Athemholungen abgemessen, und durch einen Schlag mit dem Fuße bezeichnet, weshalb hernach in der Dichtkunst das Sylbenmaß nach Füßen eingetheilt ward.

mehr rasches, bewegtes Leben, diese mehr Gehaltenes und Langsames in Rhythmus, Takt und Tempo. Fehler dagegen, zumal da, wo Empfindungen und Affekte nicht gemischter Art sind, sondern sich rein aussprechen, würden offenbar zeugen, daß es dem Tonsetzer an Beobachtungsgeist für die Aeußerungen der Natur, folglich auch an Sinn für das Bezeichnende im Ausdrucke der Musik, und hiemit zugleich an Beruf zur Kunst fehle.

2) Melodie (Tonfolge) ist das Verhältniß der Töne in Betreff ihres Auf- oder Nacheinanderseyns. Die Wahl derselben hängt so wenig, als die des Rhythmus, Taktes und Tempo's von der bloßen Willkühr des Künstlers ab. Gegenstand, Charakter und auszudrückende Empfindung — vorzüglich aber diese letztere, weil die Melodie eigentlich das ist, das Veränderliche, die Gemüths-Bewegungen anschaulich zu machen — diese Dinge sind es, welche Art und Gang der Melodie angeben und bestimmen. Die gesetzliche Kraft der angezeigten Bestimmungsgründe erstreckt sich so weit, daß sogar die Wahl der Tonart selbst keineswegs gleichgültig dabei ist. Denn jede Tonart hat ihre Eigenthümlichkeit, die bald Ernst und männliche Würde ausdrückt, jetzt hohe hinreißende Vollkraft, jetzt Feierlichkeit, jetzt Geistersprache aus einer andern Welt ist. Es begründet einen Unterschied, der auch dem Nichtkenner auffällt, ob ein Tonstück in As dur, oder As moll gesetzt ist. Aber auch das ist auf keinen Fall gleich viel, ob der Tonkünstler eine und dieselbe Empfindung aus E dur oder Es dur zu geben sucht. Mozarts Ouvertüre zum 2ten Akt der Zauberflöte, und der darauf folgende Priesterchor in F dur, sind voll eines feierlichen Mystizism, voll einer inbrünstig andächtigen, doch nicht besorgnißlosen Empfindung; der Priesterchor in D dur ebendaselbst, gleichfalls voll eines erhabenen, aber bei der Ahnung eines nahen Sieges schon viel heiterern Ernstes, Empfindungen, welche

gewiß nicht gleich gut und treffend in jeder andern beliebigen Tonart würden gegeben werden können. So auch dürfte zu der schrecklich-erhabenen Szene des Geisterauftritts im Don Juan *) wohl nicht leicht eine andere Tonart so ganz geeignet seyn, als die gewählte in D moll. — Uibrigens ist es Gesetz einer guten Melodie, daß jede Folge von Tönen organisches Glied des Ganzen sey, d. h. jede Melodie muß einen Hauptgedanken haben, dem die übrigen nicht etwa, wie es sich freilich nur zu häufig findet, blos angereiht oder angehängt sind, sondern mit dem sie in so innigem Vereine stehn, daß sie aus ihm selbst auf eine leichte ungezwungene Art, ungefähr wie Aeste und Zweige aus einem Stamme hervorgehn, und mit den folgenden Gliedern sich eben so leicht und zwanglos nach den Gesetzen der Harmonielehre zu einem Ganzen verbinden. **)

Eine angemessene, organische, ausdrucksvolle Melodie ist unstreitig die wichtigste Bedingung jedes musikalischen Kunstwerks, wenn anders die Seele desselben, ideale Schönheit der Empfindungen eines bestimmten Charakters, sich frei und rein soll aussprechen können. Denn ist die Melodie unpassend, unzusammenhängend, gezwungen oder trivial, so kann keine sonstige Kunst des Tonsetzers, weder Harmonie — insofern er solche etwa als bloße Begleitung benützte — noch Instrumentazion (welche eigentlich beide zur Hervorhebung und Haltung des Charakters, so wie zu größerer Lebhaftigkeit des Ausdrucks, folglich als Grundstützen der Melodie dienen sollen) den Mangel derselben vergüten. ***)

---

*) Auch in dem Dies irae in Mozarts Requiem.

**) Es ist mit andern Worten wieder Einheit im Mannigfachen.

***) Das Erste und Vorzüglichste in der Musik, welches mit wunderbarer Zauberkraft das menschliche Gemüth ergreift, ist Melodie. — Nicht genug zu sagen ist es, daß ohne ausdrucksvolle, singbare Melodie jeder Schmuck der Instrumente u. s. w. nur

Was den Ausdruck der Melodie betrifft, so darf die Tonkunst im Grunde nur nach jener Art desselben streben, dessen sie, als Kunst der Zeit, bei ihren sukzessiven Mitteln

---

ein glänzender Putz ist, der, keinen lebenden Körper zierend, wie in Shakespears Sturm, an der Schnur hängt, und nach dem der dumme Pöbel läuft. Singbar ist, im höhern Sinn genommen, ein herrliches Prädikat, um die wahre Melodie zu bezeichnen. Diese soll Gesang seyn, frei und ungezwungen unmittelbar aus der Brust des Menschen strömen, der selbst das Instrument ist, welches in den wunderbarsten, geheimnißvollsten Lauten der Natur ertönt. Die Melodie, die auf diese Weise nicht singbar ist, kann nur eine Reihe einzelner Töne bleiben, die vergebens darnach streben, Musik zu werden. Es ist unglaublich, wie in neuerer Zeit, vorzüglich auf die Anregung eines mißverstandenen Meisters (Cherubini's), eben die Melodie vernachläßigt worden, und aus dem Abquälen, immer originell und frappant zu seyn, das gänzlich Unsingbare mehrerer Tongedichte entstanden ist. Wie kommt es denn, daß die einfachen Gesänge der alten Italiener, oft nur vom Baß begleitet, das Gemüth so unwiderstehlich rühren und erheben? Liegt es nicht lediglich in dem herrlichen, wahrhaft singenden Gesange? Uiberhaupt ist der Gesang ein wohl unbestrittenes einheimisches Eigenthum jenes in Musik erglühten Volks, und der Deutsche mag, ist er auch zur höhern, oder vielmehr zur wahren Ansicht der Oper gelangt, doch auf jede ihm nur mögliche Weise sich mit jenen Geistern befreunden, damit sie es nicht verschmähen, wie mit geheimer magischer Kraft einzugehen in sein Inneres und die Melodie zu entzünden. Ein herrliches Beispiel dieser innigsten Befreundung gibt der hohe Meister der Kunst Mozart, in dessen Brust der italienische Gesang erglühte. Welcher Komponist schrieb singbarer, als er? Auch ohne den Glanz des Orchesters dringt jede seiner Melodien tief ein in das Innere, und darin liegt ja schon die wunderbare Wirkung seiner Kompositionen. —

(Fantasiestücke in Callots Manier.)

Das ist eben die höchste oder vielmehr die wahre Kunst des Komponisten, daß er durch die Wahrheit des Ausdrucks jeden rührt, jeden erschüttert, wie es der Moment der Handlung erfordert, ja diesen Moment der Handlung selbst schafft, wie der Dichter. Alle Mittel, die der unerschöpfliche Reich-

fähig ist, d. h. nach dem Ausdrucke der aus einem gewissen ideirten Charakter resultirenden Gemüthsbewegungen, Empfindungen durch Töne. Malerei ist dem Tonkünstler in der Regel nur erlaubt:

a) wenn er damit etwas Hörbares, also durch Töne Ausdruckbares darstellt. Selbst diese Malerei darf er jedoch nur zur Verstärkung des Ausdrucks gebrauchen. *) Zur Hauptsache darf er sie nicht machen, wenn sein Werk

---

thum der Tonkunst ihm darbietet, sind sein eigen, und er braucht sie, so wie sie zu jener Wahrheit als nothwendig erscheinen. So wird z. B. die künstliche Modulazion, ihr schneller Wechsel an rechter Stelle, dem ungeübtesten Ohr in höherer Rücksicht verständlich seyn, d. h. nicht die technische Struktur erkennt der Laie, worauf es auch gar nicht ankommt, sondern der Moment der Handlung ist es, der ihn gewaltig ergreift. Wenn im Don Juan die Statue des Kommandanten im Grundton E hr furchtbares Ja! ertönen läßt, nun aber der Komponist dieses E als Terz von C annimmt, und so in C dur modulirt, welche Tonart Leporello ergreift; so wird kein Laie der Musik die technische Struktur dieses Uibergangs verstehn, aber im Innersten mit dem Leporello erbeben, und eben so wenig wird der Musiker, der auf der höchsten Stufe der Bildung steht, in dem Augenblicke der tiefsten Anregung an jene Struktur denken, denn ihm ist das Gerüste längst eingefallen, und er trifft wieder mit dem Laien zusammen.

(Ebend.)

*) Ein sehr passendes Beispiel davon findet sich in Tomaschecks Lenore bei der Stelle: Ach wolltest hundert Meilen noch ꝛc., wo man die Glocke mitten im Laufe der Musik Eilf schlagen hört; also Ausdruck des Hörbaren, und hier um so mehr an Ort und Stelle, da der Glockenschlag das Schauerliche der Geisterstunde so viel anschaulicher macht und verstärkt. — Von ähnlicher Art ist der ebendaselbst schon früher angebrachte Marsch des zurückziehenden Heeres, wodurch die ganze Sache mehr vergegenwärtigt, wodurch die freudige Empfindung derjenigen, die ihre Theuern wieder finden, aber auch die Schwermuth Lenorens, die ihren Wilhelm vermißt, sehr erstärkt wird.

nicht in Spielerei ausarten, folglich gegen Zweck und Würde der Kunst verstoßen soll. — Die Malerei des Sichtbaren liegt an sich außer der Sphäre der Tonkunst, z. B. das Kriechen der Gewürme, das Fallen der Schneeflocken in der Schöpfung, und so viele andere Malereien dieser Art in den Jahrszeiten. Anders ist der Fall, wenn der Künstler die Empfindung, die ein Sichtbares erzeugt, durch Töne hervorzubringen vermag, denn dazu hat er dann eben sowohl Fug als Macht. Ein treffliches Beispiel davon findet sich in Mozarts Don Juan (II. Akt. Nro. 6.) in der Szene, wo der verkappte Leporello sich aus Elvirens dunklem Zimmer fortschleichen will, indem eben Don Ottavio, begleitet von zwei Bedienten mit brennenden Fakeln, eintritt. Hier übergeht Mozart plötzlich durch eine einzige vermittelnde Note aus B dur in D dur, wodurch eine Empfindung in uns erzeugt wird, so überraschend *) als jene, deren wir dann inne werden, wenn wir nach längerem Verweilen in dunkler Nacht uns jählings an das Licht versetzt, und nun alles klar werden sehen, was bisher verborgen war. Um wie viel glücklicher ist diese Empfindung hier ausgedrückt, als die ähnliche, die der sonst treffliche Haydn in der Schöpfung geben wollte, bei der ungleich wichtigern Schriftstelle: und es ward Licht! Man hat den musikalisch-malerischen Ausdruck in der Komposizion dieser Stelle zum Theil bewundert, aber offenbar nicht mit größtem Fug und Recht. Denn der Uibergang aus C moll in C dur ist hier gar nicht imponirend genug, um die beabsichtete Empfindung der Uiberraschung und des Erstaunens zu erzeugen, welche die Wahrnehmung eines plötzlich erscheinenden welterleuchtenden Lichtes allerdings hervorbringen müßte. Der in jener Stelle angebrachte Paukenschlag aber dient so wenig als hebendes Hilfsmittel, daß er vielmehr

*) oder nach Umständen eben so angenehm oder unangenehm.

nur ungünstigen Effekt macht, indem das Sonnenlicht in der Natur nie mit einem Schlage eintritt. Uibrigens hat Haydn selbst viel gelungnere Stellen dieser Art, wie z. B. selbst die, wo er das Steigen der Sonne durch das einfache Mittel steigender Akkorde ausdrückt, mit denen auch unsre Empfindung sich hebt; oder die erhabene Stelle: Du nimmst den Odem ihnen weg, in Staub zerfallen sie, wo Rhythmus und Melodie die schauerliche, demuths- und ehrfurchtsvolle Empfindung gegen die Allmacht einflößen, als wenn wir es so vor unsern Augen vorgehn sähen.

b) Auch das Hörbare ist nur dann der musikalischen Darstellung werth, wenn es den Foderungen der Schönheit entspricht. Dies liegt schon im Begriffe der Kunst überhaupt. Damit ist nun zugleich die Norm gegeben, wornach die Produkte jener Tonsetzer zu würdigen sind, die selbst das Triviale aus der Welt des Hörbaren mit sorglichem Fleiße auffassen, und es uns recht mit Liebe Ton für Ton wieder geben, wie z. B. das Krähen der Hähne, das Hundgebell, Kanonen-, Mörser- und Haubitzenschüsse, nebst dem interessanten kleinen Gewehrfeuer in den sogenannten Bataillenstücken. Uiber Fabrikate so gemeinen Schlages bricht der Geschmack so fort den Stab. Denn sie beweisen, daß ihre Produzenten entweder nie eine Ahnung von wahrer Schönheit und Würde der Kunst hatten, oder daß ihnen wenigstens der Beifall des Pöbels mehr gilt, als ihre Künstlerpflicht.

Note. Wenn so viele an der musikalischen Malerei selbst des gemeinen Sicht- und Hörbaren Wohlgefallen finden, so liegt die Ursache dieser Erscheinung ohne Zweifel darin, daß sie von der Wahrheit der Nachahmung überrascht werden. Ihr Vergnügen wäre also ein theoretisches. Nun soll aber bekanntlich der Künstler nicht blos nachahmen, am wenigsten das Gemeine; er soll auch

nicht allein theoretisches Vergnügen zu erregen suchen. — Thut er es dennoch, so muß ein solches Verfahren des kunstvergessenen Künstlers den ästhetischen Gehalt seines Werkes unstreitig beeinträchtigen, wenn es ihn anders nicht ganz vernichtet, wie es gewöhnlich der Fall ist. *)

3) Harmonie (Zusammenklang) ist das Verhältniß der Töne in Betreff ihres Zugleichseyns, oder auch die gleichzeitige Verbindung zweier oder mehrerer Melodien nach den Regeln der Harmonistik oder des Generalbasses. So wie sie heut zu Tage besteht, kann man sie auch erklären, als: die gleichzeitige Verbindung aller im Tonsysteme vorhandenen, zu einer solchen Verbindung sowohl an sich, als je nach den einzelnen Fällen wirklich geeigneten Intervallen, **) so zwar, daß daraus mehrere Melodien zugleich in gegenseitigen Beziehungen aufeinander gebildet werden. Der Beisatz: zu dieser Verbindung an sich, und je nach den einzelnen Fällen geeigneter Intervallen, ist hier kein Uiberfluß; denn nach den Regeln der Harmonielehre gibt es Intervalle, die schon an sich zwar eine melodisch, aber keine harmonisch richtige Verbindung zulassen, ***) z. B. die verminderte Sekunde kann ohne Tadel melodisch, aber nie harmonisch gebraucht werden; denn dis kann mit es ohne Mißklang nie koexistiren. Eben so können andere Intervalle zwar an sich, d. h. ihrer Natur nach, einer harmonischen Verbindung fähig seyn, aber gewisse einzelne Fälle und Umstände, wozu der auszudrückende Charakter, Empfindungen, Affekte, Triebe, Leidenschaften und bestimmte Situa-

---

*) Siehe Less. Anal. 1. B. S. 39. Ein Komponist — 40 läßt.

**) Unterschied zweier Töne in Bezug auf ihre Höhe und Tiefe.

***) D. h. sie können zwar richtig aufeinander folgen, aber nicht gleich richtig koexistiren.

zionen gehören, lassen gerade jetzt eine solche Verbindung nicht zu.

Harmonie in der 2ten und 3ten der mitgetheilten Bedeutungen ist allem Ansehen nach eine Entdeckung neuerer Zeit, und zwar wahrscheinlich erst des 12ten Jahrhunderts. Die Forschungen derjenigen, welche die Geschichte der griechischen Tonkunst behandelten, haben es zwar nicht völlig entschieden, scheinen aber doch mehr dafür zu zeugen, daß die Griechen wenigstens unsre Harmonie nicht kannten. Das Wort selbst stammt zwar von ihnen her, und kömmt oft genug in ihren Werken musikalischen sowohl, als nicht musikalischen Inhalts vor; sie verbanden aber damit einen ziemlich mannigfachen Sinn, indem sie es bald für jede Übereinstimmung mehrerer Dinge zu einem Ganzen, bald in engerer Bedeutung für die Komposizion einer Melodie nahmen. Daß es einer Nazion, die doch alle andern schönen Künste zum Gipfel der Vollendung steigerte, an Kenntniß der Harmonie in unserm Sinne fehlte, muß um so mehr befremden, da die Vertheilung der Melodie und des Rhythmus unter mehrere zugleich tönende Stimmen so vieles beiträgt, sowohl das Vorübergehende, den Zustand der Gemüthsbewegungen, Empfindungen, als das Beharrliche, d. i. den bleibenden Charakter, das Gemüth selbst, lebendiger und bestimmter zu versinnlichen, und da ferner die begleitenden Ausdrücke der Harmonie für die Hervorhebung jedes Bedeutenden in einem Tonstücke eben das sind, was die halben, ganzen und Schlagschatten in einem Gemälde. Sehr wahrscheinlich beschränkte sich dasjenige, was die Griechen von Harmonie wußten, auf das Fortschreiten in Oktaven, Quarten und Quinten. *) Von der Progression in beiden letztgenannten Intervallen waren sie aber keine Freunde, weil sie unstreitig dem Ohre

*) Die Terzen und Septen hielten sie für Dissonanzen.

bald unangenehm und endlich unerträglich werden muß. Sie hielten sich also an den Oktavengang, d. i. Jung und Alt sang dieselbe Melodie aus denselben Tönen, nur mit dem Einen Unterschiede, daß die Alten die Töne eine Oktave tiefer nahmen. Dies kann nun gewiß nicht Harmonie in unserm Sinne heißen. Hierin also haben sich die Neuern ohne Zweifel über die Griechen erhoben. Rameau und Rousseau haben zwar sehr zuversichtlich behauptet, die Griechen hätten unsre Harmonie wohl gekannt, aber als unverträglich mit der Feinheit ihres Gehörs und Geschmacks verworfen, und daher ihre Anwendung einem barbarischen Zeitalter überlassen. Das heißt aber aus zu weit getriebenem Enthusiasm selbst das Vortreffliche verkennen. Barbarisch kann die Harmonie und deren Anwendung schon darum nicht genannt werden, weil die Natur selbst dazu führt. Denn es ist eine schon längst gemachte, richtige Beobachtung, daß aus jedem ausgehaltenen, fortvibrirenden Grundtone, mehrere aufeinander folgende mitklingende Töne, als Oktave, Quinte, Septime ꝛc. sich entwickeln, worin auch eigentlich die sogenannte harmonische Progression besteht, *) und weshalb denn auch die Richtigkeit der Melodie selbst nach den Gesetzen der Harmonie beurtheilt werden muß. Unstreitig ist Harmonie von großer Wichtigkeit für die Charakterdarstellung, **) unläugbar hebt und verstärkt sie die Melodie ungemein, so wie überhaupt jedes Tonstück durch sie an Wechsel, Kraft, Fülle und gehöriger Abstufung von Licht und Schatten gewinnt. Den sprechendsten Beweis davon liefert die Vergleichung einer etwas ältern,

---

*) Daß ferner 2 Töne zugleich angestimmt, von selbst einen 3ten mitklingenden in der Luft erzeugen.

**) Wie hätte wohl, um nur ein paar auffallende Beispiele zu geben, Gluck die Furien, Mozart den Geist in Don Juan ohne Harmonie bestimmt und kräftig genug charakterisiren wollen?

wenn gleich durch Melodie ausgezeichneten italienischen Oper mit einer Mozartischen. Jene wird der bessere Geschmack nicht mehr mit unbedingtem Beifall unterschreiben, indeß diese bei jeder Produkzion neue und jugendlich frische Reize entfaltet. Der Grund davon ist großentheils, weil in jener der harmonische Theil viel zu wenig kultivirt erscheint, der melodische von ihm viel zu sparsam unterstützt wird, da hingegen bei dem unsterblichen Mozart Melodie und Harmonie im innigsten Verein stehn, und mit doppelter Zauberkraft die ganze Seele an- und aussprechen.

Die Erfindung der Harmonie im Sinn der Neuern soll sich von der Bemerkung herschreiben, daß, wenn mehrere Personen über denselben Gegenstand ihrer Empfindung sich äußern, sie zwar oft in der Hauptsache übereinstimmen, im Einzelnen aber, so wie in der Art und Weise, ihre Empfindungen auszudrücken, sich immer noch charakteristisch genug von einander unterscheiden; auch wohl, daß dann nicht selten Einer den Hauptvortrag habe, die Andern aber ihn auf ihre eigenthümliche Weise begleiten.

Die Hauptformen der Musik sind:

1) Vokal- 2) Instrumental- 3) Figuralmusik, in welcher letztern die beiden erstern vereinigt sind. — Die Vokalmusik theilt sich wieder in Kirchengesang oder Choral, und in das weltliche Lied. — Die Instrumentalmusik ist entweder volle Orchestermusik, oder aus einzelnen Theilen desselben zusammengesetzt, wie dies z. B. der Fall ist bei Terzetten, Quartetten, Quintetten, den sogenannten Harmonien, die aus lauter Blase-Instrumenten bestehn ꝛc. — Die Figural- oder vereinte Vokal- und Instrumentalmusik zerfällt wieder in Kirchen- und Theatermusik.

Die nähere Ausführung der Tonkunst und ihrer einzelnen Arten gehört in die besondere Behandlung dieser Kunst.

B. Dichtkunst.

Dichtkunst ist die Kunst, schöne Ideale durch Worte darzustellen. *)

Ideal heißt bekanntlich überhaupt, was einer Idee entspricht, im Gegensatze dessen, was der Erfahrung gemäß ist. Nun gibt es aber Ideale der reinen, und zwar sowohl der spekulativen, als der praktischen Vernunft, d. i. solche, denen durchaus nichts Sinnliches eigen ist, wie z. B. Gott in transszendentaler Bedeutung gedacht, oder das höchste Gut. Es gibt dagegen auch Ideale der empirischen Vernunft bestehend nicht blos aus Begriffen a priori, sondern auch aus sinnlichen Vorstellungen, die sich nach Gesetzen der Fantasie zu Gesammtbildern oder Schematen verbinden, denen kein einzelner Gegenstand der wirklichen Welt vollkommen entspricht. Von den Idealen der bloßen reinen Vernunft ist hier, wie in der Kunst überhaupt, nicht die Rede, da sie, alles Sinnlichen ermangelnd, auch nicht als Anschauungen in die Sinnenwelt treten können. Es bleiben also nur die Ideale empirischer Vernunft übrig. Von welchem Charakter diese seyn müssen, wenn sie der Kunstdarstellung werth seyn sollen, bezeichnet das Prädikat schön, nehmlich Ideale, die bei dem Künstler in Empfindungen, und zwar in Empfindungen jener bestimmten Art übergingen, welche allein dem ästhetischen Bedürfnisse vollkommen gnügen kann.

Worte, oder um noch grammatisch genauer zu sprechen, Wörter sind bekanntermaßen nichts anderes als Lau-

---

*) Da der besondern Behandlung dieser Kunst in dem speziellen Theile der Aesthetik ohnehin die nächste Stelle eingeräumt ist, so mag hier nur die allgemeinste Ansicht derselben, dasjenige, was zunächst aus ihrer Erklärung sich ergibt, nebst Bezeichnung der verschiedenen Dichtungsarten Statt finden.

te oder Töne, welche, durch die Sprachorgane bereits gegliedert, als willkührliche Zeichen von Vorstellungen dienen.

Aesthetische Vollkommenheit des Ideals und der dadurch geweckten Empfindungen ist, wie in jeder Kunst, so auch in der Poesie, insofern sie als besondere Kunst betrachtet wird, unstreitig das Wesentlichste, die Seele derselben. Die Sprache gibt nur die äußere Hülle, den Körper. Wie aber die Seele überhaupt durch einen Körper deutlicher, vernehmlicher, als durch den andern sich auszusprechen vermag, so auch hier. Worte sind der Dichtkunst ausschließliches Mittel zur Darstellung des Schönen. Sie müssen also dem Ideale sich so genau als möglich anschmiegen, *) wenn es uns anders rein und unverkümmert erscheinen, und den beabsichteten Eindruck auf unser Empfindungsvermögen machen soll.

Von welchem Belang diese Punkte für die Darstellung des Schönen sind, erhellet wohl am besten aus der Gegeneinanderhaltung verschiedener prosaischer und metrischer Uibersetzungen Homers und Shakespears mit den meisterhaften Verdeutschungen Voßens und Schlegels, und der Vergleichung ihrer Uibertragungen mit den Urwerken selbst. Denn da hier die Ideen überall dieselben sind, so kann die Verschiedenheit ihres Eindrucks offenbar nur von der zweckmäßigen Wahl und Anordnung der Worte herrühren.

Worauf der Dichter in dieser Hinsicht hauptsächlich zu achten habe, wird in dem vorzugsweise der Poetik und Wohlredenheit gewidmeten Abschnitte vom Style umständlich gezeigt.

---

*) Dies geschieht durch ihre Richtigkeit, Reinheit, Klarheit, Angemessenheit, Lebhaftigkeit und wohlklingende nachdrucksvolle Anordnung.

Daß übrigens Dichtkunst eben sowohl als Musik, eine Kunst der Zeit ist, ergibt sich von selbst, da sie durch Worte wirkt, und diese, gleich den unartikulirten Lauten der Tonkunst nur nach und nach gegeben und aufgefaßt werden.

Eingetheilt wird die Dichtkunst

1) nach der Materie (dem Ideal der Schönheit) in folgende Arten, und zwar:

a) die ganz freie lyrische, mit ihren Spezien;

b) die von dem Gegenstande schon mehr gebundene darstellende, die sich wieder theilt:

α) in die historische (d. i. sowohl epische als dramatische);

β) die beschreibende;

γ) die didaktische;

δ) die allegorische;

welche sämmtlich wieder ihre Unterarten haben.

(Beide Hauptarten, nehmlich sowohl die lyrische als die darstellende, können entweder ein wirkliches, oder ein umgekehrtes Ideal darstellen, d. i. sie können ernst und komisch, satyrisch ꝛc. seyn.)

2) Nach der Form (der Sprache), woraus verschiedene Arten des Vortrags entstehen, wie z. B. die Form der Episteln, Lieder, Chöre, die dramatisirende Form ꝛc.

3) Nach ihrer Verbindung mit andern Künsten, welche wieder verschiedene zufällige Formen gibt, wie z. B. die der Kantaten, Oratorien, die Form der Schauspielkunst, der Inschriften ꝛc.

C. Redekunst.

Redekunst ist die Kunst, das Schöne wirklicher aber wahrhaft ausgezeichneter, und durch reinmensch-

liches Interesse dem Ideale sich von selbst nähernder Ereignisse und Charaktere in Worten darzustellen.

Reinmenschlich ist jenes Interesse, welches den Menschen als solchen, d. i. als vernünftig-sinnliches Wesen angeht; also ein Interesse, welches Erkenntniß- und Begehrungskräfte ebenmäßig anspricht, und Empfindungen in uns erzeugt, die sich zuletzt alle in das wohlthätige, harmonische Gefühl der Bestimmung des Menschen auflösen.

Hieraus folgt nun, was auch schon früher angedeutet ward, und aus dem Wesen schöner Kunst leicht zu erklären ist. Da nehmlich, wo die Redekunst blos Interessen bezweckt, die nicht schon in dem Begriffe der Humanität überhaupt liegen, sondern sich vielmehr nur auf gewisse äußere Vortheile beziehen, die aus zufälligen Verhältnissen des Menschen hervorgehen; da ferner, wo es die Redekunst ausschließlich, oder doch hauptsächlich auf Belehrung, Uiberzeugung oder Uiberredung anlegt, also mehr Verstand und Begehrungsvermögen, als Imaginazion und Empfindung beschäftigt, kurz nicht den ganzen Menschen ergreift: in allen diesen Fällen liegt sie außer dem eigentlichen Kreise der Aesthetik. Denn die Redekunst wird dann durch Zwecke bedingt, die sich mit jener höhern Freiheit des Ideals der Schönheit nicht vertragen. *) Kunst bleibt sie zwar

*) Noch einmal sey es hier erinnert: es ist damit keineswegs gesagt, daß die Erzeugnisse der Wohlredenheit durchaus nicht nützen dürfen, um schön zu seyn. Sie nützen, wie alles Schöne, wahrlich im reichsten Maße dadurch, daß sie die gesammte Menschennatur ebenmäßig beschäftigen, veredeln, humanisiren. Sie nützen, indem sie eben sowohl ein moralisch, als theoretisch und sinnlich Vollkommenes darstellen, welches sich allerdings, auch ohne besonders darauf angelegt zu seyn, mit größtem Vortheil im Leben selbst anwenden läßt. Aber eben dieser hohe Nutzen fällt dann größtentheils hinweg, wenn die Redekunst blos die Befriedigung isolirter Interessen beabsichtet.

immer noch; ja sie kann je nach ihrem Zwecke und dem Maße von Talenten und Kenntnissen, die sie fodert, oft sehr nützliche, hochachtungs- und bewunderungswerthe moralische oder politische Kunst seyn. Nur ist sie nicht mehr freie, oder eigentlich schöne Kunst, deren ganzer Zweck es ist, unabhängig von äußern und selbst von isolirten innern Bedingungen, Schönes darzustellen, schöne Empfindungen festzuhalten und mitzutheilen. *)

Wo dagegen die Redekunst blos dieses beobachtet, wo sie zu dem Einen Ende Fantasie und Empfindung in Anspruch nimmt, um unser Herz für einen edlen, großen, und insofern gewisser Maßen schon von selbst im Lichte des Ideals erscheinenden Gegenstand zu begeistern: da ist sie wahrhaft schöne, freie und mit der Poesie schwesterlich verwandte Kunst, da ist sie eigentliche Wohlredenheit (Eloquenz). Doch bleibt sie der Dichtkunst darin untergeordnet, daß sie den historisch-gegebenen Stoff nicht so ganz eigenmächtig gestalten darf, sondern blos das vorzüglich Charakteristische, Reinmenschliche, Poetische, welches bereits in ihm liegt, heraushebt, und zu einem schönen Bilde vereint. Wahrhaft poetische, d. h. edle, große, erhabene Züge muß daher auch der Stoff darbieten, sonst ist er nicht geeignet für Wohlredenheit.

Reden dieser Art sind nicht sehr zahlreich. Die größten Meister der Redekunst unter den Alten hatten bei ihren übrigens mit Recht bewunderten Reden dennoch nur zu oft außerästhetische Absichten, und in den neuern, der Redekunst weit minder günstigen Zeiten ist sie ebenfalls meistens entweder politische oder moralische Kunst.

---

*) Man lese Porcia's Rede an Brutus in Shakespears Jul. Cäsar, und die Rede des Antonius daselbst.

Einzeln und theilweise trifft man freilich bei den großen Rednern und Historikern alter und neuer Zeit auch treffliche Proben der Wohlredenheit im engern Sinne des Wortes. Nur ganze Kunstwerke dieser Art, deren ausschließlicher Zweck Mittheilung schöner Empfindungen ist, sind seltener. Einige Reden des Isokrates, Lysias, die Rede der skythischen Gesandten an Alexandern im Curtius B. 7. K. 8., besonders aber Plinius Lobrede auf den Kaiser Trajan, nähern sich dem Ideale wenigstens schon in einem vorzüglichern Grade, wenn gleich letztere in anderer Hinsicht, wie z. B. der häufigen Witzspiele, der gekünstelten Gegensätze, der Uiberladung und dergl. manchen Tadel verdient. Herrliche Muster der Wohlredenheit finden sich unter andern auch bei Herder, in manchen von Schillers kleinen prosaischen Schriften, bei Posselt, unserm leider zu früh verstorbenen Livius, u. A.

Was die Sprache der Wohlredenheit betrifft, so ist das Nöthige hierüber in der Abhandlung vom Style mitbegriffen. Außer den Eigenschaften, die jedem guten schriftlichen Aufsatze wesentlich sind, finden bei der innigen Verwandtschaft der Wohlredenheit mit der Poesie, auch bei jener die meisten Gesetze des Styls ihre Anwendung, die bei der Dichtkunst Statt haben. Nothwendige Modifikazionen bewirkt jedoch in dieser Hinsicht der schon erwähnte Umstand, daß die Wohlredenheit keinen ganz idealen, sondern einen zwar edlen, würdigen, aber historisch gegebenen Stoff bearbeitet. Daher bleibt auch die Sprache derselben jener der Poesie immer untergeordnet. So entbehrt sie z. B. zwar keineswegs der Figuren und Tropen, die vielmehr zu höherem Leben der Darstellung oft unentbehrlich sind; doch darf sie solche nicht durchaus in eben dem reichen Maße gebrauchen, wie die Dichtkunst. Denn immer hat der Redner zugleich darauf zu achten, daß er auch den Foderungen

der Geschichte genüge, und er muß sich daher, mitten in seinem Enthusiasm noch, gehaltener zeigen, als der Dichter. Ferner spricht die Wohlredenheit zwar in einer euphonischen, numerösen Prose, nicht aber in Versen, Theaterreden etwa ausgenommen, wie z. B. mehrere von Göthe, Ramler, Michälis u. A., oder die in Dramen selbst vorkommenden, wie die Rede des Antonius in Shakespears Cäsar, Bodostors Rede in Collins Regulus ꝛc. Doch diese sind entweder schon Dichtungen in Redeform, oder stehn wenigstens auf der Gränzlinie zwischen Poesie und Redekunst.

Die Eintheilung der Redekunst in eine geistliche und weltliche oder bürgerliche, und dieser letztern wieder in die politische, gerichtliche, panegyrische, akademische ꝛc., so wie die von den Alten getroffene Haupteintheilung der Reden in beweisende, berathschlagende und gerichtliche, hat ihren Nutzen für die eigentliche Beredsamkeit, geht aber, so wie diese selbst, nicht sowohl die Aesthetik, als die Rhetorik an.

II. Plastische Künste.

A. Malerei mit Inbegriff der Zeichnungs- und Kupferstecherkunst, als eigentliche optische oder zeichnende Künste.

B. Skulptur.

C. Baukunst, als plastische oder gestaltende Künste im engern Sinne.

A. Malerei.

Malerei (Graphik) ist die Kunst, das Schöne mittelst des Lichtes und Schattens, folglich mit scheinbarer Erhöhung und Vertiefung, auf Flächen darzustellen.

Sie ist eine Kunst des Raumes; denn ihre Bildungen werden nicht, wie jene der vorhergehenden schönen Kün-

ste, allmählich gegeben, sondern treten auf einmal vors Auge, und zwar so, daß sie den Raum wenigstens nach den beiden Dimensionen der Länge nnd Breite zu erfüllen scheinen.

Den ersten Rang unter den Künsten, welche auf Flächen gestalten, oder nach Sulzer, Heydenreich u. A. sogenannten zeichnenden Künsten behauptet die eigentliche Farbenmalerei, die man auch gewöhnlich vorzugsweise Malerei zu nennen pflegt. Sie ist die vollkommenste, da sie durch Gestalt und Kolorit dem ästhetischen Bedürfnisse im vollsten Maße Gnüge leistet. Nothwendig ist der Malerei das Gestalten auf Flächen, weil sie außer dem aus ihrer eigenthümlichen Sphäre in jene der Skulptur hinüber greifen würde, weil Farbe bei Kunstwerken sich mit wirklicher Erhöhung und Vertiefung nicht verträgt, die der Maler blos scheinbar durch Licht und Schatten hervorbringen soll.

Im Grunde ist die Benennung Malerei, oder vielmehr der Begriff, den man damit zu verbinden pflegt, zu enge. Denn gemeinhin versteht man darunter nichts anderes, als die Kunst mittelst wechselnder Farben zu gestalten, und zwar noch überdies blos jene Art derselben, die sich des Pinsels bedient. So kursiv auch dieser Begriff ist, so streitet er doch eben sowohl mit dem Wesen, als dem Mechanismus der Malerei, indem sie mittelst Einer Farbe, und mittelst des Einbrennens der Farben, mittelst der Nadel, (woher das acu pingere der Römer kömmt) mit dem Webschiffe ꝛc. eben sowohl bilden kann, als mittelst eines mannigfaltigen Kolorits und des Pinsels, und es dabei vorzüglich auf den Stoff ankömmt, worauf sie bildet, nehmlich ob er Papier, Leinwand, Holz, Stein ꝛc. ist. Wesentlicher Charakter der Malerei ist immer nur die Darstellung schöner körperlicher Gestalten auf Flächen. Diese erzeugt sie entweder:

a) durch bloße Zeichnung der Umrisse mit Andeutung von Licht und Schatten, oder

b) durch Farben, die jedoch dem Produkte nur angenehmern Sinnenreiz ertheilen, es bestimmter, faßlicher machen, aber darum noch nicht zum Kunstwerke adeln.

Da die Malerei ihre Gestalten auf einmal vor das Auge rückt, so folgt, daß sie in ihren Darstellungen auf einen einzigen Augenblick beschränkt ist. In diesem Augenblicke nun muß sich die Schöpfung des Künstlers ganz und vollkommen aussprechen, d. h. das Dargestellte muß von jedem Betrachtenden ganz und klar können begriffen werden.

Hiemit sind zugleich die Gränzen der Malerei gezogen. Das Gesicht, für welches sie zunächst bildet, fodert, als der deutlichste aller Sinne, Klarheit des Gegenstandes, und daher bestimmte charakterisirende Form desselben. Räthselhafte, zweideutig verschwimmende Umrisse, noch mehr: Gegenstände, die sich nicht mit allen Motiven leicht und allgemein für das erkennen lassen, was sie seyn sollen, gnügen dem Auge nicht. Das Gesicht ist ferner, so wie der schärfste, auch zugleich der delikateste (zärtlichste) Sinn, und wird nicht selten selbst von Gegenständen abgestoßen, die sonst, wo sie nicht durch das Auge eingehn, von der Fantasie willig aufgenommen werden. *) Die Malerei ist demnach sehr beschränkt in Rücksicht des Stoffes, und es taugen nur solche Gegenstände für sie, die 1) klar an sich selbst, 2) von der Art sind, daß auch das Auge gern bei ihnen verweilt. Einige Beispiele werden dies näher erklären:

ad 1mum. Codrus, der für das Wohl seines Vaterlandes sich in den Tod stürzt; Coriolan, der, gerührt von den Bitten seiner Mutter Veturia die Belagerung

*) Z. B. Laokoon im Virgil.

Roms auf Kosten seines eignen Lebens einstellt, und nach Antium zurückkehrt, liefern dem Dichter günstige Stoffe. Aber der Maler kann den Codrus, und den Beweggrund seiner Edelthat, seine seltne großmuthsvolle Liebe für den Staat, er kann Coriolanen, kann seine Rückkehr zur Pflicht, seine Selbstaufopferung, Veturien und die Gewalt ihrer Bitten nichtanschaulich genug machen. — Dasselbe wäre der Fall bei Darstellung des L. Junius Brutus, der seine eignen Söhne wegen Hochverraths gegen ihr Vaterland enthaupten läßt. Auch hier kann der Maler weder den Vater, noch die große, starkmüthige Seele des Richters, der, obgleich mit zerrissnem Herzen, jede Privatrücksicht der Pflicht und dem Wohle des Ganzen hintansetzt, nie klar genug zeigen. Es gebricht also diesen und ähnlichen Gegenständen an Klarheit für den Maler. Die klärsten, und eben daher auch die brauchbarsten Gegenstände für ihn bleiben immer die reinmenschlichen, wie z. B. im Charaktergemälde, vornehmlich aber diejenigen, die uns eine schöne Seele zeigen *), und dergleichen die Begeisterung und hingebende Liebe einer Sappho, die Ruhe und Heiterkeit des sterbenden Sokrates, die fromme Demuth und Gottergebenheit einer Madonna, die vertrauensvolle Andacht einer Betenden, die innige Reue einer büßenden Magdalena ꝛc. sind. Indeß würde der Künstler auf eine allzuenge Sphäre beschränkt, wollte man das Gesetz der Klarheit durchaus im strengsten Sinne verstanden und befolgt wissen. Ein gewisses Maß historischer, mythischer und ähnlicher Kenntnisse darf er bei dem Betrachtenden immer voraussetzen.

ad 2dum. Unangenehm sind dem Auge alle Märtyrerszenen, im Momente wirklich vor sich gehender

*) Wunsch und Neigung in Harmonie mit dem Vernunftgesetze.

oder schon vollbrachter Marter aufgegriffen, sie seyen nun aus frühern oder spätern Zeiten, aus der christlichen oder irgend einer andern Religion entlehnt. Der Eleatische Zeno, dessen Glieder auf der Folter verzerrt werden, der geschundene Marsyas, Laurentius auf dem Roste, Erasmus, dem die Eingeweide aus dem Leibe gewunden werden, Agatha mit den abgeschnittenen Brüsten, das Niedermetzeln der unschuldigen Kinder ꝛc. sind Szenen, gräßlich und selbst eckelhaft für das Auge, und also schon darum untauglich für den Maler. Der Dichter mag immerhin Philoktet en die Insel Lemnos mit Klagen über seine Wunden erfüllen lassen, aber der Maler darf uns diese eiternden Wunden nicht zeigen, wenn er nicht abstoßend, nicht eckelhaft werden will. *) Aus ähnlichen Gründen darf der Maler (und der bildende Künstler überhaupt) nicht einmal den höchsten Grad des Affekts, der Leidenschaft, des Schmerzens ꝛc. darstellen, weil dieser, wenn er auch nicht immer gräßlich oder eckel ist, doch durch gewaltsamere Anstrengung der Muskeln die Sinnlichkeit beleidigt, die Schönheit verscheucht, und das Auge zwingt, sich mit Mißfallen davon abzuwenden. Daher die Verschiedenheit der Darstellung Laokoons bei Virgilen, der ihn die Heftigkeit des Schmerzens gleich einem vom tödtenden Beile getroffenen Stiere ausschreien läßt, und dagegen in jener berühmten Gruppe Laokoons, dessen Schmerzgefühl die Bildner (also immer für das Auge gestaltende Künstler) bis zu einem angstvollen Seufzer mäßigten. **)

---

*) Bei jenem wird der Gegenstand blos mittelst der Fantasie, also nicht so deutlich aufgefaßt, wir sympathisiren mit Philoktets Leiden. Bei dem Maler hindert der allzudeutliche Anblick des Eckeln selbst das sympathetische Gefühl.

**) Siehe Forsters Briefe 2. B. S. 31—51.

Als Kunst des Raumes kann ferner die Malerei nichts Sukzessives, sondern nur Gleichzeitiges, mit ästhetischem Effekte darstellen. Besonders darf sie keine schnelle Bewegung fixiren wollen. Sie kann z. B. keine fliehende Wolke mit Wirkung vorstellen, nicht das Herniederfahren des Blitzes, das Herabstürzen des Wasserfalls, Gegenstände, die in einem Gemälde immer das Ansehen der Erstarrung haben, und deren manche blos noch insofern mögen geduldet werden, als sie in der Natur neben dem Beweglichen zugleich etwas bleibendes Räumliches darstellen, wie z. B. der Katarakt einen Bogen bildet. Selbst die fliegenden Genien erscheinen im Grunde mehr als schwebende Gestalten. Schon hieraus ergibt sich, was auch bei den übrigen schönen Künsten seine Anwendung findet, daß die Eintheilung derselben nach den Formen der Anschauung nicht so unfruchtbar für die Aesthetik ist, als sie Bouterweck finden will. *) Uibrigens kann die Malerei allerdings nicht allein Ruhe, sondern auch Handlungen darstellen. Nur muß sie aus solchen nicht gerade das, was außer ihrer Sphäre liegt, nehmlich nicht das eigentliche Fortschreiten selbst, sondern einen gewissermaßen für sich bestehenden Moment derselben zur Darstellung wählen. Nicht verweigert kann es dem Künstler werden, einen Augenblick zu ergreifen, der uns auf eine nachfolgende Bewegung, ein Fortschreiten schließen läßt. Vielmehr wird der Moment dadurch an Bedeutsamkeit gewinnen.

Unläugbar gehört die weise Wahl dieses Augenblickes mit zu den wichtigsten Punkten für den Künstler, da ihm

*) Auch Lessing sagt im Laokoon: Gegenstände, die nebeneinander existiren, heißen Körper. Folglich sind Körper, mit ihren sichtbaren Eigenschaften, die eigentlichen Gegenstände der Malerei. — Er begränzt also ihre Sphäre nach der Form des Raumes.

zur wirklichen Darstellung nur ein einziger freigegeben ist, und ein großer Theil des ästhetischen Effektes davon abhängt. Zwar kann Eine und dieselbe Situazion dem Maler mehrere Momente anbieten. Aber nicht alle sind der Darstellung gleich günstig. Der vortheilhafteste, bedeutungsvollste und wirksamste bleibt immer derjenige, der bei der größten Klarheit und Anschaulichkeit, und folglich auch bei dem größten reinmenschlichen Interesse, zugleich der Fantasie in Bezug auf die Handlung vor- und rückwärts freies Spiel gewährt, d. h. der ungefähr in der Mitte einer Handlung, doch jedesmal lieber näher an der Katastrophe, als zu weit davon entfernt liegt, also nicht da, wo alles nur irgend Wichtige schon ganz vorüber ist, oder erst spät geschehen soll. *) Beispiele werden dies mehr erläutern. Nach Troja's Fall stritten Odysseus und Ajax um die Waffen des Achilleus. Odysseus siegte durch seine Gabe zu überreden, über die Tapferkeit seines Gegners, und erhielt die Waffen. Diese Demüthigung machte auf Ajax einen so schrecklichen Eindruck, daß er seinen Verstand verlor. Von der Zeit an waren alle griechische Helden der Gegenstand seines Ingrimms. Von seiner Raserei geblendet, sah er Herden für Krieger an. Vorzüglich wüthete er gegen einen Bock, den er für den Odysseus hielt. Endlich ward er seines Verstandes wieder mächtig. Allein sein Verdruß über die verfehlte Rache ward so groß, daß er sich selbst das Leben raubte. Unstreitig bieten dem Maler sich hier mehrere Momente an, z. B. der, wie Ajax die Schafe niederhaut, wie er den Bock fortschleppt ꝛc. Aber der klärste, reinmensch-

*) Die Malerei kann in ihren koexistirenden Kompositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nützen, und muß daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird. (Lessings Laokoon.)

lichste, bedeutsamste, der Fantasie am meisten Spielraum gebende, und daher effektvollste Augenblick ist unstreitig der, wo er, neben dem todten Thiere stehend, seiner vorausgegangenen Raserei inne wird, und nicht minder beschämt als entschlossen, das Schwert gegen sich kehrt, um sich zu durchbohren. — Ein anderes Beispiel: Alexander, nach dem Bade im Flusse Cydnus tödtlich erkrankt, und der Behandlung seines Arztes Philipp übergeben, erhält ein geheimes Schreiben des Inhalts: Philipp sey von den Persern bestochen, und wolle ihm Gift reichen. Alexander, voll Vertrauens auf seinen Arzt, läßt diesen zwar vorrufen, und überreicht ihm den Brief, nimmt aber, während dieser liest, die Arznei unerschrockenen Muthes zu sich. So verschiedene Momente sich auch nun hier wieder anbieten mögen, so ist doch sicher der klärste, reinmenschlichste und bedeutendste der, wo Alexander, den Blick voll fester Zuversicht auf Philipp gerichtet, den Becher an den Mund setzt. *)

Die Darstellungsweise der Malerei von ästhetischer Seite betreffend, läßt diese Kunst mit Schreibern sich füglich in folgende Klassen und Arten eintheilen:

1te Klasse: Darstellung des Idealen im Menschlichen.

Arten.

a) Allegorie und Symbol. **)
b) Mythe.
c) Mystik.

---

*) Siehe noch Mehreres in Schreibers Aesth. S. 138 — 141. Ferner Less. Laok. S. 26. Unter — 28. geworfen.

**) Allegorie verwandelt den Begriff in eine ähnliche Anschauung, z. B. Amor in Herkules Löwenhaut, ist allegorische Darstellung des Satzes, daß Liebe die Tapferkeit besieget. Das Symbol personifizirt blos den Begriff, z. B. die Gerechtigkeit als Themis mit Schwert und Wage.

2te Klasse: Darstellung des Menschlichen als eines Ideals.

Arten.

a) Das historische Gemälde.
b) Das Charakterbild.

3te Klasse: Darstellung des Menschlichen im Kontrast mit dem Idealen.

Arten.

a) Scherzhafte Bauernstücke und Nachbildungen des Lebens.
b) Satyrische Karikatur.

4te Klasse: Darstellung der Natur als eines menschlichen Werkes.

Arten.

Landschaften und Seestücke.

(Ausführlicher hierüber bei der besondern Behandlung der Malerkunst.)

Die Darstellungsweise der Malerei von technischer Seite belangend, worunter zugleich die Mittel begriffen sind, deren sich diese Kunst zu ihren Darstellungen bedient, gibt es eine Fresco- (Kalk- oder Frisch-), Miniatur- (Klein-), Pastell- (Farbenstift-), Mosaische oder Musivische-, eine Stick- und Webe-Malerei; ferner eine Wasser-, Oel-, Wachs- (enkaustische oder eingebrannte) Malerei; eine Email- (Schmelz-), Porzellan- und Glasmalerei ꝛc. ꝛc., deren nähere Behandlung aber nicht in die Aesthetik, sondern in die Technik der Kunst gehört.

Der Unterschied zwischen Malerei und Zeichenkunst ist, ästhetisch gewürdigt, nicht sehr bedeutend. Den Umstand abgerechnet, daß letztere blos mit Einer Farbe colorirt, gelten übrigens von ihr dieselben ästheti-

schen Gesetze, wie von der Malerei, welcher sie immer zum Grunde liegt. Sie ist nur eine minder vollkommene Malerei, und eigentlich die nächste Uibergangsstufe zur vollkommenen. Eine besondere Abhandlung derselben in der Aesthetik wäre daher Uiberfluß.

Die Kupferstecherkunst ist in ästhetischer Hinsicht wieder Eines und Dasselbe mit der Zeichenkunst. Blos technisch, und insofern auch nicht von bedeutendem Interesse für den Aesthetiker ist der Unterschied, daß jene sich zu ihren Darstellungen anderer Mittel bedient, wie z. B. der Radiernadel, des Grabstichels statt des Crayons oder der Feder ꝛc. Auch sie steht also unter derselben ästhetischen Gesetzgebung, wie Malerei und Zeichenkunst. Unstreitig ist es übrigens schon ein großes, achtungswerthes Verdienst der Kupferstecherkunst, daß sie durch ihre Nachbildungen die Meisterwerke der Malerei und Skulptur, so zu sagen unendlich vervielfacht, sie auch den fernsten Erdbewohnern vors Auge und zu Gemüthe führt, und dasjenige bis in die späteste Folgezeit hinaus rettet, was einzeln nur zu leicht ein Raub der Vergänglichkeit wird. Sehr richtig sagt daher Michälis:

Nicht jeder Ort sieht große Schilderei'n;
In Kupfern nur macht sich die Kunst gemein;

ob es gleich eben so wahr und der Beherzigung werth ist, wenn er warnend hinzufügt:

Wählt mit Geschmack, der Stichel und die Aetzung
Verlieren viel, sind immer Uibersetzung.

B. Skulptur oder Bildstellerkunst.

Die gewöhnlichen Benennungen dieser Kunst sind: Bildnerei und Bildhauerei. — Auf die erste derselben haben indeß alle Künste gleichen Anspruch, da jede Kunst, es sey nun für äußere Sinne oder für den innern, bildet. Sie ist also zu weit. Die andere ist im Gegen-

theil zu enge, denn sie bezeichnet nur eine von den technischen Arten der Skulptur, die doch bekanntlich sehr mannigfach sind, indem diese Kunst ihre Darstellungen nicht nur durch Hauen zu Tage fördert, sondern nach Verschiedenheit des Materials, als: Stein, Holz, Elfenbein, Thon, Erz, Wachs ꝛc. auch außerdem durch Graben, Drehen, Schmieden, Gießen ꝛc. Es wird also hier mit Schreibern die umfassendere Benennung Skulptur gewählt. Indeß sind die Philologen auch über den eigentlichen Sinn und Umfang des römischen Wortes Sculptura nicht ganz einverstanden. Nach Reiz (Vorlesungen über die röm. Alterthümer) bedeutet es blos die Bildhauerei im engern Verstande; nach Siebenkees (Handbuch der Archäologie) hingegen nur die Schnitzkunst, und nach Scheller die Kunst, durch Graben, Stechen und Schnitzen zu bilden. In dieser Hinsicht ließe sich daher füglich das deutsche: Bildstellerkunst dafür anwenden. Wenigstens dürfte es noch umfassender seyn, als Skulptur, wenn man anders die eigentliche Bedeutung der Wörter erwägt, woraus es zusammengesetzt ist. Bild bezeichnet nehmlich im Allgemeinen jede Form oder Gestalt eines Dinges durch äußern oder innern Sinn aufgefaßt. Stellen aber sagt seiner ursprünglichen, eigentlichen Bedeutung nach so viel, als stehen machen. Bildstellen und Bildstellerei bezöge sich also auf sinnliches Dastehn einer durch Kunst festgehaltenen (imaginären oder wirklichen) Erscheinung. Diesem Sinne gemäß würde denn das Wort wenigstens auf die meisten technischen Arten dieser Kunst vorzugsweise passen, indem ihre Bildwerke, als festgehaltene Momente der Erscheinungen, wirklich und in massiven Gestalten, welche den Raum nach allen drei Dimensionen ausfüllen, vor unserm Auge dastehn oder

aufgestellt sind. Zudem ist das Wort: Bildstellerei auf jeden Fall verwandten Ursprungs mit dem in dieser Kunst längst bekannten Substantive Standbild.

Skulptur (Bildstellerkunst, Plastik oder Bildnerei im engern Sinne) ist die Kunst, das Schöne an körperlichen Gestalten, und zwar in harten oder weichen Massen mit wirklicher Erhöhung und Vertiefung darzustellen.

Auch sie gehört nicht nur zu den Künsten des Raumes, sondern steht vielmehr, so wie die nächstfolgende Baukunst in der Klasse derselben obenan, da körperliche Massen, der physische Stoff ihrer Werke, den Raum in die Länge, Breite und Dicke erfüllen, und die Bildungen der Skulptur nicht allmählich, sondern auf einmal gegeben werden.

Ihre Werke wirken auf zwei Sinne zugleich, nehmlich auf Gesicht und Tastungssinn. Doch enthält nur jenes den vorzüglichen Grund des Geschmacksurtheils. Es ist also eine Irrung Burke's, wenn er es zu einer nothwendigen Bedingung des plastischen Schönen macht, daß es glatt, und weder zu hart noch zu weich sey.

Die ästhetischen Gesetze, denen die Skulptur unterliegt, sind in der Hauptsache dieselben, wie jene der Malerkunst. Da sie vorzugsweise für das Auge gestaltet, so muß auch sie vor Allem Rücksicht nehmen auf Gegenstände, welche klar an sich, und dem Gesichtssinne nicht unangenehm sind. Als Kunst des Raumes kann sie, gleich der Malerei, nichts Sukzessives, sondern blos Simultanes mit ästhetischem Effekte bilden, und ist daher ebenfalls auf einen einzigen Moment angewiesen. Von der glücklichen Wahl desselben hängt also auch hier äußerst viel ab.

In Bezug auf die Wahl der Gegenstände ist die Skulptur noch beschränkter als die Malerei. Sie darf als eigentliche Plastik

1) Nur palpable (tastbare) Gegenstände darstellen. Feuer, Rauch, Wolken, Wellen u. dgl. liegen außer ihrer Sphäre.

2) Selbst von den palpablen Gegenständen kann sie mit ästhetischer Wirksamkeit nur solche gestalten, welche mit der Schönheit der Form auch plastischen Reiz vereinen. Nicht geeignet sind also für sie Gegenstände, die beinah allein durch Mannigfaltigkeit und Harmonie der Formen, durch Farbe und deren Nuancirungen ꝛc. gefallen, und die entweder eine zu zarte Masse für die Skulptur besitzen, wie z. B. Blumen, oder bei denen doch das eigentlich Plastische nicht sonderlich in ästhetischen Anschlag kömmt, wie z. B. Bäume; ferner Gegenstände, die zu ihrer Wirksamkeit der Perspektive oder eines Hintergrundes bedürfen, wie Landschaften, größere Gruppirungen, welche wenigstens für die ganz frei im Raume bildende Plastik nicht taugen, da sie keinen Hintergrund hat. *) Der zweckmäßigste, wirksamste Gegenstand ihrer Darstellungen ist, als die schönste, plastisch-reizvollste Gestalt, die idealisirte menschliche, die vorzüglich in der hellenischen Mythenwelt bis zu himmlischer Hoheit und Grazie gesteigert erscheint. **) Dieser folgen, wiewohl in weiter Entfernung, doch immer zunächst, die Formen der edleren Thiere, wie

---

*) Siehe Forsters Briefe 1. B. Seite 80. Püget, und S. 139. Niobe.

**) Der Epikuräer Vellejus sagt bei Cicero (de natura Deorum l. 1. sect. 47): A natura habemus omnes omnium gentium speciem nullam aliam, nisi humanam, deorum. Quae enim compositio membrorum, quae conformatio lineamentorum, quae figura, quae species humana potest esse pulchrior!

z. B. des Rosses, des Hirsches, des Löwen, selbst des Rindes, des Hundes ꝛc. ꝛc. *)

So sehr nun die Skulptur in Hinsicht auf ihre Beschränkung von Seite des Stoffes noch unter der Malerei steht, so ist sie doch dagegen durch ihre Annäherung an wirkliche Gestalten eines stärkern Ausdruckes fähig.

Um den plastischen Reiz veredelter Menschenformen vollkommen zu geben, suchten die Bildner der Alten in ihren Darstellungen, so viel möglich, alles zu beseitigen, was dem Blicke diese Form entzieht. Sie stellten daher, wo es sich nur immer mit Schicklichkeit thun ließ, **) ihre Gestalten am liebsten nackt dar, oder kleideten sie wenigstens in die sogenannten nassen, d. i. festanschließenden dünnen Gewänder, welche Form und Reiz derselben am wenigsten verhüllen. Wo keines von beiden statt findet, wie es jetzt nur zu gewöhnlich der Fall ist, wird der Künstler des edelsten, wirksamsten Stoffes seiner Bildungen beraubt.

Das Auftragen von Farben gebraucht der Bildner schon darum nicht, weil diese der Form nicht wesentlich sind, und plastische Schönheit (im engern Sinne) als solche durch Kolorirung nichts gewinnt. Der gemeine Einwurf, daß die Täuschung (Illusion), worunter man die größtmögliche Annäherung an die Wirklichkeit zu verstehen pflegt, dadurch sehr befördert werde, beweist nichts für das Färben der Bildwerke, sondern vielmehr dagegen. Denn

1tens, wenn Illusion als ein Hauptgesetz im Gebiethe der Kunst gelten soll, so kann dieß unmöglich der Fall seyn in dem so eben von ihr mitgetheilten trivialen Sinne, dem zufolge etwas Idealeres (das Kunstprodukt selbst) ir-

*) Lies Laokoon S. 63—67. (Berl. 1788.)
**) Freilich wohl bei keiner Vesta, Diana u. dgl.

gend einem Alltagsgegenstande wirklicher Welt so sehr, als möglich, gleicht, sondern vielmehr umgekehrt, in dem edlern, der Kunst einzig würdigen Sinne von Illusion, gemäß welchem etwas Wirkliches (der aus der Erscheinungswelt hergeholte Stoff oder Gegenstand der Kunstbildung) durch sie das Ansehen von etwas Idealen gewinnt; *)

2tens würde selbst die gemeine Täuschung hier durch ein fremdes, nur der Malerei eigenthümliches Mittel erzielt;

3tens müßte das Kunstwerk bei der größten Annäherung an das Leben von der Einen, und der starren, todten Unbeweglichkeit von der Andern Seite, folglich bei einem wirklich schneidenden Kontraste, ein äußerst unangenehmes Grauen erwecken. Die Erfahrung bestätigt dies unter andern an den Wachsfiguren, zumal, wenn sie wirklich bekleidet sind.

Aus diesen Gründen nimmt der geschmackvolle Bildner seine Zuflucht nie zu dem Koloriren. Die feinsinnigen Griechen duldeten es wenigstens in ihren besseren Zeiten nie, und sahen selbst die Zusammensetzung des olympischen Jupiters, den Phidias aus Elfenbein und Gold zum Wunder der Welt gebildet hatte, für die äußerste Gränzlinie dessen an, was sich der Bildner gestatten dürfe.

Die verschiedenen Arten, wie die Skulptur ihre Gestalten bildet, sind:

1) Frei im Raume, und zwar:
   a) als ganze Figuren; einzeln oder in Gruppen; in natürlicher, unter- oder übernatürlicher Größe;
   b) in Haupttheilen (Büsten, Bruststücke.)

---

*) Ohne Zweifel war es in eben diesem Sinne, daß Schiller die Worte aussprach:

Der Schein soll nie die Wirklichkeit erreichen,
Und siegt Natur, so muß die Kunst entweichen.

2) Angeheftet auf einer Fläche, und zwar:

a) hoch und ganz erhaben (z. B. Stukaturarbeit);

b) flach und halb erhaben, wie das eigentliche Hautrelief, welches zwischen der Malerei, als zeichnender, und der Skulptur, als eigentlich plastischer Kunst, mitten inne steht, und den Uibergang von jener zu dieser macht. Bringt die Skulptur dieses Hautrelief auf Edelsteinen an, so ist sie eigentliche Steinschneidekunst (Glyphik), und der Stein selbst heißt dann Camee;

c) einwärts, oder in die Tiefe gearbeitet (Basrelief), welches wieder vorzüglich das Geschäft der Steinschneidekunst ist. Die also bearbeiteten Edelsteine heißen Gemmen oder Intaglien.

Cameen und Gemmen, die uns aus dem Alterthume noch übrig sind, führen zusammengenommen den gemeinschaftlichen Namen: Antiken. Abdrücke oder Abgüsse derselben in Gyps, Schwefel, Glas, Siegellack, Talkerde, Wedgwood ꝛc. heißen Pasten, welche wieder besondere Zweige der Plastik machen.

C. Baukunst.

Baukunst (Dikodomik, Architektonik oder Architektur), insofern sie hier in Betrachtung kömmt, ist die Kunst, das Schöne mittelst ästhetisch-wohlgefälliger, symmetrischer Proporzionen in den Massen der Bauwerke darzustellen.

Sie ist eine Kunst des Raumes, weil ihre Werke aus gleichzeitig vorhandenen Theilen bestehn.

Zur Baukunst im weitern Sinne, dem zufolge sie die Kunst wäre, Werke von größerem räumlichen Umfang nach den bekannten drei Dimensionen, und zwar ihrer jedesmaligen Absicht (Bestimmung) gemäß, hervorzubringen, zählt man nicht nur Bauwerke, die aus sehr festen, dauerhaften Materialien, als: Steinen, Ziegeln, ꝛc. mit Hilfe

der nöthigen Bindungsmittel, als: Kalk, Mörtel ꝛc. errichtet werden, wie die eigentlichen Gebäude, sondern überhaupt größere Werke dieser Art selbst aus minder dauernden Stoffen, wie z. B. Schiffe, Wagen, Kanzeln, Altäre, manche Tonwerkzeuge, als: Orgeln, Pianofortes, verschiedene Maschinen und sonstige Hausgeräthe. *) Hier ist jedoch nur von eigentlichen Gebäuden oder Bauwerken in engerer Bedeutung die Rede, weil der Ausdruck ästhetischer Vollkommenheit, als Hauptzweck, im Grunde nur bei diesen möglich ist, da hingegen bei den zuletzt genannten Arten architektonischer Produkte das Schöne mehr nebenher und zur bloßen Verzierung benützt wird.

Manche Kunstphilosophen schloßen die Baukunst ganz von dem Kreise der schönen Künste aus, weil ihre Werke gewöhnlich auf außerästhetische Zwecke berechnet sind. Wo nun dies wirklich zutrifft, und ein Bau blos zur Wohnung, zur Gemächlichkeit vorhanden ist, wo Form und Einrichtung desselben der Hauptsache nach aus seiner Bestimmung zu irgend einem äußern, d. i. nicht ästhetischen Nutzen und Gebrauch entspringen, so daß das Werk ohne diese Bestimmung bedeutungslos bliebe, wie es der Fall ist mit den Produkten der sogenannten bürgerlichen Baukunst: da gehört die Architektur freilich nicht in die Reihe schöner Künste, sie mag auch noch so viel Pracht und Eleganz zeigen, denn sie schafft dann nicht frei, und ist höchstens als verschönernde Kunst anzusehen. Ungerecht aber und unlogisch zugleich wär' es, wollte man darum, weil es Bauwerke gibt, welche bei ihrer Anlage auf Befriedigung sinnlicher Bedürfnisse den Namen schöner Kunstwerke nicht verdienen, die Baukunst überhaupt aus der Reihe schöner Künste ver-

*) Wie z. B. Mühlen, Thurm- und Wanduhren ꝛc.

weisen. Denn wo der Künstler mit der Gestaltung seines Werkes, unabhängig von außerästhetischen Zwecken, nichts weiter beabsichtet, als die Mittheilung erhabener, anmuthig- oder rührend schöner Empfindungen, da hat auch sein Erzeugniß unläugbaren Anspruch auf Rang und Namen eines schönen Kunstwerks. Nun gibt es aber wirklich dergleichen Bauwerke: Tempel, Dome, Kolonnaden, Bogengänge, Triumphpforten, Obelisken, Mausoleen gehören darunter. Empfindungen der Größe und Erhabenheit, der heitern Anmuth, der sanften Schwermuth sind es, die sie bezwecken und erregen. *) — Dem Einwurfe: auch der Tempel oder Dom — die Krone schöner Baukunst — finde seine sonstige Bestimmung in dem Gottesdienste, läßt sich füglich damit begegnen, daß diese Bestimmung der Schönheit des Kunstwerkes keinen Abbruch thun könne. Schiller sagt: Die Andacht leiht höheres Leben dem Stein; und wirklich sind religiöses und ästhetisches Interesse einander nicht nur keineswegs fremd, sondern beide begegnen und vereinen sich vielmehr in dem Streben nach dem Idealen, dem Uiberirdischen, Unendlichen, und weder von jenem gemeinen Nutzen im Sinne der Altagswelt, noch von einseitiger Befriedigung irgend eines einzelnen innern Bedürfnisses kann dabei die Rede seyn. — Auf eine andere Weise läßt sich die Schönheit der übrigen genannten Bauwerke rechtfertigen, trotz dem äußern Gebrauche, den man sonst wohl davon zu machen pflegt. Nicht jene ist an ihnen das Zufällige, sondern dieser kömmt vielmehr zufällig hinzu. Denn zufällig ist es wohl, daß Säulenlauben zu einigem Schutze bei übler Witterung be-

*) Siehe Forsters Briefe 1. B. S. 185 — 186, und 2. B. S. 115 — 117 bis zugebracht. Dann S. 118 Es ist, bis rinnen.

nützt werden; und wenn man Bogenthore oder sogenannte Triumphpforten zur Ehrenbezeugung gebraucht, wenn man ganz große Gebäude unter dem Namen der Mausoleen zur Grabstätte oft einer einzigen Leiche macht, so geschieht es doch wohl um ihrer Größe, Erhabenheit, Pracht, also um ihres ästhetischen Charakters willen. Manche der äußern Zwecke, wozu man sie benützt, waren bei einer andern Form der Bauwerke zum Theil besser, zum Theil mit mindern Kosten zu erreichen. Dagegen haben diese Kunstwerke auch ohne jene Anwendung ihre Bedeutung schon in sich und ihrer idealen Form, die uns bald erhebend, bald freundlich oder rührend anspricht. *) Das Anmuthsvolle der schlanken jonischen Säule, der ideale Schmuck der korinthischen, die Form des Obeliskes, der so kräftig und doch so leicht dasteht, alles dies ging gewiß nicht erst aus der Bestimmung dieser Kunstwerke zu Stützen oder zu bloßem Zierath, sondern aus des Künstlers schöpferischer Fantasie hervor.

Symmetrie, mittelst deren die Baukunst das Schöne darstellt, bezeichnet das richtige Verhältniß der Theile untereinander und zum Ganzen. Zum Grunde liegt derselben der Typus organischer Natürlichkeit im Allgemeinen. Man versteht unter diesem Typus das Gesetz der organisirenden Natur, dem zufolge sie es bei allen ihren Werken sowohl in der Thier- als Pflanzenwelt auf einen Stamm anlegt, woraus sich Aeste, Zweige, Arme, Flügel, Füße ꝛc. mit beständigem Hinstreben nach geometrischem und arithmetischem Gleichmaß in entgegengesetzten Richtungen entwickeln. Diesen allgemeinen Typus organischer Natürlichkeit faßt die schöne Baukunst auf (wiewohl sie selbst kein organisches Ganze schafft), und

*) Siehe Schillers Ged. (Leipzig 1803 bei Crusius) S. 205 — 206.

bildet ihn nach dem Maßstabe des ästhetischen Gefühls aus. Demnach wird die Masse des Gebäudes im Ganzen den Stamm repräsentiren; Säulen, Schwiebbögen aber, Thüren, Fenster ꝛc. ꝛc. als Theile des Gebäudes, werden sich dazu ungefähr so verhalten, wie Aeste, Zweige, Arme, Flügel, Füße, und sonstige kleinere Theile zum Stamme eines organischen Körpers. Tadelhaft wegen des verletzten Typus der Natürlichkeit wäre daher ein Gebäude, an welchem z. B. die Fenster, verglichen mit der Masse desselben, zu groß, die Thüren zu klein erschienen, oder umgekehrt. — Doch fodert das Ebenmaß in den Verhältnissen der Theile keineswegs eine so ängstlich strenge Genauigkeit, daß sich der Künstler auch die kleinste Abweichung davon als Verletzung des ästhetischen Gewissens versagen müßte. Bei vielen der berühmtesten Baue des Alterthums beträgt diese Abweichung, der Schönheit unbeschadet, nicht etwa blos Zolle, sondern oft mehrere Fuß, wie z. B. bei dem großentheils noch wohlerhaltenen, vortrefflichen Amphitheater zu Pola in Istrien, woran man die Bogenöffnungen bei wirklicher Messung in Rücksicht der Breite ziemlich unterschieden fand. *) Abweichungen solcher Art kommen darum nicht in ästhetischen Anschlag, weil die Kunst nicht sowohl mittelst strengrichtiger arithmetischer und geometrischer Proporzionen für den nachrechnenden Verstand, als vielmehr mittelst ästhetisch-wohlgefälliger Verhältnisse für Augenmaß und Geschmack bildet. Erscheint also nur das Augenmaß nicht verletzt, so geziemt auch dem Verstande hier das entscheidende Wort nicht. **)

---

*) Siehe Küttners Reise durch Deutschland und einen Theil Italiens ꝛc. (Leipzig. 1801.) 4. B. S. 159 ꝛc.

**) Siehe Forsters Briefe 2. B. S. 117. Es soll — 118 bis: Größe.

Man unterscheidet zwei Hauptarten schöner Baukunst: die alte, oder die griechische und römische, deren Charakter vorzüglich Anmuth und Zierlichkeit ist, und die neuere, d. i. die gothische oder deutsche, die sich mehr durch Größe und Stärke des Styls auszeichnet.

Die alte Baukunst bedarf unumgänglich der Säulen. Denn sie sind es eigentlich, was ihr vorzugsweise den Charakter schöner, reizvoller Idealität ertheilt. Auch deshalb sind sie ihr um so wichtiger, weil sie neben der ihnen eigenthümlichen Zierde gerade für außerkünstlerische Zwekke, für sinnliche Bedürfnisse, wie z. B. für das der Bewohnung, am entbehrlichsten sind.

Der vorzüglichern alten Säulenordnungen zählt man fünf, nehmlich: die dorische, jonische, korinthische, toskanische und römische.

Darunter ist die dorische Säule die älteste. *) Sie hat gar kein Fußgestell. Ihr Schaft ist kegelförmig, sechsmal so hoch, als ihr Diameter, die Fußlänge eines Mannes; ihr Kapitäl ein einfacher Fries (Balkenkopf) mit Triglyphen (den dreizackigen Enden der vorspringenden Balken) versehen. Sie ist eine der stärksten, und eigentlich Symbol männlicher Festigkeit, Kraft und Würde.

Die jonische, der Zeit ihrer Erfindung nach die zweite, **) ist höher, als die dorische, nehmlich 8 oder 9mal so hoch, als ihr Durchmesser, die Fußlänge eines

*) Erfunden von Dorus (a. m. 1522) dem König von Achaja und Peloponnes, zweitem Sohne des Hellen.

**) Erfunden von Jon, dem Stammvater der Jonier, und Brudersohn des Dorus. Beim Bau des Dianentempels zu Ephesus ward sie durch den Baumeister desselben Chorsiphron, einen Cretenser, um die 60te Olympiade, etwas verändert. Dieser ist also eigentlich ihr Erfinder.

Weibes, übrigens schlank, und nach einer Conchoidallinie verjüngt. Sie hat zur Verzierung an den Ecken des Knaufs oder Kapitäls acht Voluten (Schnecken oder Schnörkel). Das Fußgesimse stellt zusammengewundene Stricke vor, und der Schaft ist mit Krinnen oder hohlen Streifen versehen. Diese schöne Säule ist im Grunde Symbol weiblicher Zartheit, Anmuth und Eleganz. *)

Die korinthische Säule, der Erfindung nach die dritte, ist die prachtvollste von allen. Ihr zierlicher Schaft, eigentlich Nachahmung jungfräulicher Schlankheit, hat Krinnen, das Kapitäl 16 Schnörkel, und drei Reihen von Akanth- oder Bärenklaublättern zur Verzierung. **)

Die toskanische oder etruskische, der Erfindung nach die vierte, ist die stärkste, einfachste, aber auch die roheste. Sie stammt aus Hetrurien her, ward aber, nach Einigen, von den Hetruriern der ältern dorischen nachgebildet. Sie steht auf einem ganz simpeln Säulenfuß, und hat, außer den Riemen am Kapitäl, sonst gar keine Verzierung.

---

*) Chorsiphron nahm die Proporzion vom weiblichen Körper, und wollte mit den Schnecken die Haarlocken, mit den Stricken die Schuhschnüre, mit den Krinnen die Rockfalten vorstellen.

**) Callimachus von Korinth, ein Bildner und Architekt der 61ten Olympiade, ist ihr Erfinder. Anlaß dazu: Auf dem Grabe eines Mädchens bei Korinth stand ein Korb mit Geräthen, die ihr einst lieb waren. Er war mit einem großen viereckten Ziegel bedeckt. Darunter wuchs eine Akanthpflanze. Die Blätter umgaben den Untertheil des Korbes, bogen sich dann unter dem Ziegel schneckenförmig, und endigten mit einer kleinen Blume in der Mitte der Biegung. Davon nun soll Callimachus die Idee des Knaufs genommen haben.

Die römische oder italienische, ihrer Entstehung nach die fünfte, ist eigentlich eine Komposizion aus der jonischen und der korinthischen; denn ihr Kapitäl hat, wie bei jener, 8 Voluten, und wie bei dieser, 2 Reihen Blätter; der Schaft aber ist gefurcht. Mehr hierüber findet sich im Vitruv und in Plinius Naturgeschichte B. 36. K. 23. oder 56. der berliner Ausgabe. *)

III. Mimische oder gemischte Künste.

A. Mimik. B. Tanzkunst. C. Schauspielkunst.

Vorerinnerung.

Es ward früher schon angedeutet, die schönen Künste dieser Klasse führten eigentlich darum den Namen mimischer oder geberdender Küinste, weil sie Gemüth und Gemüthsveränderungen großentheils durch Geberden, als natürliche Zeichen derselben, abbilden oder ausdrücken. Gemischte Künste aber sind sie deshalb sammt und sonders, weil sie wirklich in Zeit und Raum zugleich wirken; denn sie stellen Veränderungen im Ausgedehnten, nehmlich am menschlichen Körper dar. Als eigentlich plastisch-tonische Kunst hingegen, die etwas Sicht- und Hörbares zugleich bildet, kann im Grunde nur die Schauspielkunst betrachtet werden, wovon jedoch die Mimik ein Theil ist, welcher hinwieder die Tanzkunst untergeordnet bleibt.

A. Mimik.

Mimik ist die Kunst, das Schöne durch Geberden auszudrücken.

---

*) Auch in Stieglitz Geschichte der Baukunst, Leipzig 1788, und in dessen Archäologie der Baukunst der Griechen und Römer. Weimar 1801.

Geberde ist Bewegung eines Theils des menschlichen Körpers, die das Innere der Seele und ihre Zustände, d. i. Empfindungen, und die damit in Verbindung stehenden Triebe, Neigungen, Wünsche, Gefühle ꝛc. ausdrückt; besonders aber im Gesichte, wo sie Miene heißt.*)

Jede Empfindung hat, wie ihren eigenthümlichen Ton, so auch ihre eigenthümliche Geberde. Das erste Erforderniß derselben, und hiemit der ganzen Mimik, ist also Wahrheit, d. h. die Geberde muß mit der jedesmaligen Empfindung und dem Gemüthscharakter, woraus diese hervorgeht, getreu übereinstimmen. Es bedarf jedoch nach allem dem, was bisher über das Wesen schöner Kunst gesagt worden, kaum der Erinnerung, daß hier nicht die Rede seyn könne von Uibereinstimmung mit der prosaischen Wahrheit des Lebens, oder besser, mit alltäglicher Wirklichkeit, sondern blos von jener idealen, poetischen Wahrheit, welche die Idee des darzustellenden Charakters, und so auch die aus ihm entspringenden Empfindungen individualisirt.**) Der Mime darf uns also (wenn er anders nicht durch Karikatur den Widerspruch des Lebens mit dem Ideale von seiner lächerlichen Seite darstellt) eben so wenig gemeine Geberden, Verzerrung derselben, u. s. w. blicken lassen, als uns der Sänger oder Tonkünstler den ganz gemeinen, rohen Naturschrei geben darf. Dies folgt schon aus dem Begriffe der Kunst.***) Uibrigens unterliegt zwar der

---

*) Miene ist also eigentlich die sichtbar gemachte innere Beschaffenheit und Gesinnung der Seele.

**) Siehe Lessings Analekt. 1. B. S. 90. Diese Wahrheit — 91. Schuld geben können.

***) In der Schauspielkunst sollen die Veränderungen in der Seele nicht, wie es oft im Leben zu geschehen pflegt, nur einigermaßen, sondern vollkommen, d. h. aber wahr (natürlich und deutlich) und schön, durch körperliche Bewe-

Ausdruck durch Geberden gewissen Regeln der Uibereinkunft oder des konvenzionellen Anstandes. Tritt aber der Fall einer starken lebendigen Empfindung, eines überwiegenden Pathos ein, so ist es blos das Gesetz der Würde, das dem Künstler unverbrüchlich bleiben muß. — Ein zweites Erforderniß der Mimik ist Anmuth. Sie wird erzielt durch das Malerische in Stellung, Tragung und Be-

---

gungen ausgedrückt werden. Säh' es keine Anweisung hiezu, so würde der sich bildende Schauspieler beobachten müssen, wie sich bei einer sehr großen Menge Menschen die Empfindungen äußern, müßte sich das Wesentliche daraus abziehen, d. h. müßte z. B. in sich klar machen: so zeigt sich der Zorn in allen Menschen, mögen sie Fürsten oder Bettler, gebildete oder rohe Menschen seyn — und müßte dann diese Abstrakzionen der Kritik des Schönen unterwerfen. Diese müßte das Unästhetische davon absondern, und was dann bliebe, müßte er in sich als Regel festsetzen für den Ausdruck seiner Empfindungen auf dem Theater.

Verläßt sich der Schauspieler im körperlichen Ausdruck der Veränderungen in seiner Seele blos auf seine Empfindungen, ohne sich die Gesetze der Schönheit bekannt und zu eigen gemacht zu haben, so ist das höchste, was er erreichen kann, das, daß er wahr spielt; also den Rolla rast, wie ein Wilder, den Othello tobt, wie ein fast Wahnwitziger: aber nie wird ihn dann nur ein gebildeter Liebhaber, wie viel weniger ein Kenner erträglich finden können, da eine jede Leidenschaft, sobald sie die Gränzen des Anständigen und Schönen überschreitet — nach Beschaffenheit der Umstände, empörend oder eckelhaft und verächtlich wird. Hierzu kommen bei solchen Schauspielern noch die unanständigen Stellungen, Beugungen und Bewegungen, die unrichtig deklamirten Stellen, die durch schlechtere, gemeinere und heftigere Worte und Redensarten verdorbnen Stellen ihrer Reden, die der Dichter nicht so schrieb ꝛc. Alles dies entwischt selbst dem guten Schauspieler alsdann, wenn er sich blos auf seine Empfindung verläßt.

= = = Der Künstler kann durch zu viel Natur — daß ich so sage — sich selbst schaden, wie z. B. wenn eine Desdemona oder Luise Miller unter vielen Zuckungen sterben wollte, was in der Natur gewiß geschähe, aber — abge-

wegung des Körpers. *) Nur hüthe sich der Künstler, daß er damit weder in das Affektirte falle, welches der Tod aller Kunst ist, noch in das Unpassende, wie, wenn er Dinge malen will, die sich nicht malen lassen, **) oder vollends in das Unedle, Niedrige, Lächerliche. ***) — Das dritte Erforderniß ist Haltung, d. i. die Geberden müssen im Ganzen einen gewissen Hauptcharakter bezeichnen, oder vielmehr sammt und sonders aus diesem hervorgehn.

Grund der Mimik ist Physiognomik und besonders Pathognomik, d. i. Kenntniß der Art und Weise, wie sich Empfindungen, Affekte, Leidenschaften in Geberden, und vorzüglich durch Mienen zu äußern pflegen.

---

rechnet, daß dieß schon überhaupt gegen die Gesetze des Schönen wäre: so würde es bei solchen sanften Charakteren noch ganz besonders allzu erschütternd und empörend seyn, so daß diese Sterbenden dem Eindrucke todt schaden würden, den sie lebend gemacht hatten.

Aus Jüngers Taschenbuch für Liebhaber des Privattheaters. Leipzig. S. 50. 51. 54.

*) Malende Geberden sind solche, welche die Sache, die die Seele beschäftigt, selbst darstellen, z. B. nachgeahmte Bewegungen bei einer Stelle, wie die: hier stand ich — da stand sie — Sie will fort, ich vor; oder bei dieser: Man erwiedert mein Kompliment sehr artig; wo der erzählende Schauspieler nachahmend selbst artig komplimentiren kann.

**) Z. B. Bezeichnung des Sturms durch wellenförmige Bewegung der Arme — der Schlacht durch umsichschlagen.

***) Wie jener Geist in Hamlet, der auf einmal inne hielt, schnaufte und brauste, und endlich sagte: „Doch mich dünkt, ich wittre Morgenluft;" oder jener Hamlet selbst, der bei der Stelle: O daß dies allzufeste Fleisch zerschmölze! — mit grimmiger Geberde den Ort anfaßte, wo er das meiste Fleisch hatte, seinen Unterleib, und so gewaltig von hinten vordrückte, als wollte er das Fleisch zum Schmelzen bringen.

B. Tanzkunst.

Tanzkunst ist die Kunst, das Schöne durch ein zusammenhängendes Ganze rhythmischer oder vielmehr taktmäßiger Bewegungen und Schwingungen des Körpers darzustellen.

Sie ist eine Kunst des Raumes und der Zeit, weil sie zu ihren Darstellungen sich der körperlichen Bewegung bedient.

Von der Mimik oder Geberdenkunst unterscheidet sie sich dadurch, daß jene durch physiognomische und pathognomische Bewegungen in der Ausdehnung des Körpers darstellt, diese mehr durch willkührliche Zeichen, als in fortschreitenden Bewegungen, und zwar entweder durch einzelne Personen oder durch tanzende Gruppen.

Die wesentlichen Erfordernisse schöner Tanzkunst sind: Leichtigkeit und Anmuth *) der Bewegungen, Einheit bei Mannigfaltigkeit der in bestimmten Zeitmaßen oder taktmäßig beschriebenen Linien.

Arten der Tanzkunst sind die Kammer- oder Gesellschaftstänze. Sie sind verschieden je nach dem verschiednen Charakter der Völker. Ihre Behandlung gehört jedoch größtentheils nicht in die Aesthetik, da gewöhnlich nicht das Schöne an sich, sondern bloße Belustigung ihr Zweck ist.

Den Menuet will man von ästhetischer Seite betrachten als das Bild einer mit dem Anstand der feinern Welt verbundenen Bewegung der Liebe; die Contredanse als das Sinnbild einer romantischen, den Deutschen (Walzer) als das einer schon zu leidenschaftlichen, an das Barbarische gränzenden, womit man ihm eben nicht Unrecht thut.

---

*) — Malerische Attituden.

Ausgeschlossen aus dem Kreise schöner Tanzkunst bleibt die Seiltänzerei. Denn sie entbehrt des freien Spielraums, unterbricht und stört das Spiel der Fantasie durch erregte Besorgniß, und vermag bei ihren durchaus willkührlichen, einer tiefen Bedeutung ermangelnden Bewegungen das Schöne nicht zu geben. Ihr ganzes Verdienst ist technische Gewandtheit, und beruht auf leichter, geschickter Uiberwindung selbst lebensgefährlicher Schwierigkeiten.

Eine höhere Art Tanzkunst ist die mimische Orchestik. Sie besteht in dem Verein der Geberden- und Tanzkunst zu Darstellung bestimmter Charaktere und Handlungen.

Auch sie ist Kunst des Raumes und der Zeit zugleich, zumal, da sie aus zwei solchen Künsten zusammengesetzt ist.

Den Alten war diese Komposizion von Mimik und Tanz als Pantomime und Ballet bekannt. Sie nähert sich schon sehr der eigentlichen Schauspielkunst, und wird es förmlich, wenn sie auch noch tonische Künste: Deklamazion, Gesangkunst aufnimmt.

Die Orchestik besitzt unstreitig höhere Würde, als die einfache Tanzkunst; daher auch jene vorzüglich in ästhetische Betrachtung kömmt. Ihr allein gilt es eigentlich, wenn die Alten, und sogar manche der weisesten darunter *), sich in so enthusiastische Lobsprüche über die Tanzkunst ergießen.

C. Schauspielkunst.

Schauspielkunst ist die Kunst, das Schöne menschlicher Charaktere in lebendigen, folglich äußerlichen Handlungen, und zwar durch Verbindung von Mimik und Deklamazion, wie im eigentlichen Schauspiel, oder von Mimik und Singkunst, wie in der Oper, darzustellen.

---

*) Wie z. B. Sokrates.

Deklamazion ist die Kunst des schönen Vortrags einer Rede, selbst durch Verschönerung der ungegliederten Töne oder Laute, womit Worte ausgesprochen werden. *) Die Kunst der Deklamazion beruht **) 1) auf Deutlichkeit im Sprechen selbst durch richtiges Artikuliren, d. i. dadurch, daß man jeden Buchstaben vernehmlich, mit seinem gehörigen Laute ausspricht, die Sylben genau von einander unterscheidet, folglich alle die nur zu gewöhnlichen Fehler des Schnarrens, Stotterns, Anstossens ꝛc. vermeidet; 2) auf richtiger Akzentuirung, d. i. auf Heraushebung des Bedeutenden durch den Nachdruck der Stimme, es sey nun in einzelnen Sylben ***) (Wortakzent), oder in ganzen Wörtern, die als den Hauptsinn in sich fassend vorzüglich bemerkbar gemacht werden sollen (Redeakzent) ****), oder endlich in ganzen Sätzen mittelst des sogenannten Empfindungstones, welcher einen Satz um des darin liegenden Hauptgedankens oder Affektes willen selbst mit verändertem †) Sprechen heraushebt. ††) — Wort-, Redeakzent und Empfindungston zusammengenommen geben dann zugleich eine fernere

---

*) So wird der gute Deklamator mit der Stimme nicht allzuhoch steigen, oder allzutief sinken; er wird nicht das gemeine Brüllen des Zorns, das Kreischen der heftigen Furcht, das Uiberschnappen der Stimme bei Rachsucht ꝛc. nachahmen, weil alles dies gegen Schönheit, widerlich, folglich wider den Kunstzweck wäre.

**) Siehe das oben zitirte Jüngersche Taschenbuch.

***) Hinausgegangen.

****) z. B. Er will sie also heirathen; — oder: Warum wollt' ihr sterben, ihr vom Hause Israel?

†) Nehmlich bald langsamern, bald schnellern, höhern oder tiefern, sanftern oder rauhern, stärkern oder mattern —

††) z. B. Die war noch zu verführen — die hat auch Geld. (S. Less. Anal. 1. B. S. 106. Eine von — 107. Haus.)

Eigenschaft der guten Deklamazion, nehmlich 3) die richtige Modulazion, d. i. den Wechsel im Steigen und Sinken der Stimme während des Sprechens je nach der Bedeutsamkeit des Sinnes, den herrschenden Affekten ꝛc. — Diese vereinigten Eigenschaften bilden den Ausdruck, welcher, wie man sieht, Wahrheit mit ästhetischer Wohlgefälligkeit *) verbinden muß. **)

Singkunst ist die Kunst des schönen Vortrags eines Gesanges.

Da die Schauspielkunst aus mehreren andern Künsten zusammengesetzt ist, und Künstler und Kunstwerk hier Eines sind, indem er dieses an sich selbst hervorbringt, so werden durch diese Umstände an die Persönlichkeit des Künstlers Ansprüche gegründet, die in gleichem Maße bei keiner andern Kunst Statt finden. Sie beziehen sich nicht blos auf Geist, Gemüth und Empfindungsvermögen desselben, sie erstrecken sich auch auf seine körperlichen Eigenschaften, auf Wuchs, Proporzion, Organ, Gesichtsbildung u. s. w. ***)

Nothwendige Geistes- und Gemüthseigenschaften des Schauspielers sind: 1) Tiefe, Innigkeit und Zartheit der Empfindung. ****) 2) Reiche, lebendige Fantasie. 3) Hel-

---

*) Auch das Wohlgefällige hat jedoch wieder seine Gränzen. Zuweilen muß die Wahrheit mit vorzüglicher Stärke selbst auf Kosten des Wohlgefälligen herausgehoben werden. (S. Less. Anal. S. 97.)

**) Zu empfehlen: Uiber Deklamazion von Franke. Göttingen. 2 Thle. — Sheridan über die Deklamazion oder den mündlichen Vortrag in Prosa und Versen; übersetzt und mit Zusätzen herausgegeben von Löbel. Leipzig. 2 Thle. — Wötzels Grundriß eines allgemeinen und faßlichen Systems der Deklamazion nach Schochers Ideen. Wien. 1814.

***) Siehe Collins Epistel an Max. Korn. S. 38.

****) Fehlt es ihm daran, so kann er dem Dichter nicht nachempfinden, was doch die erste Bedingung zu einer guten Darstellung ist:

ler, mit Freiheit und Besonnenheit waltender Verstand, der, wie Collin sagt, sich bewußt, das Unbewußte lenkt. 4) Vielseitigkeit des Genies. — Mit einem Worte, der Schauspieler muß selbst eine reiche, poetische Ader, lebendiges Dichtungs- und Darstellungsvermögen besitzen, um dem Dichter, dessen Charakterschilderungen er ins wirkliche Leben rufen soll, überall folgen zu können. *)

Die nähere Ausführung gehört in die besondere Behandlung dieser Kunst.

Vergleichende Reflexionen über einzelne Künste aus den angegebenen Klassen.

Faßt man den Begriff Dichtkunst im weitern Sinne auf, d. i. blos nach dem innern Wesen der Kunst, dem zufolge sie in Erzeugung und Gestaltung schöner Ideale besteht, ohne noch Rücksicht zu nehmen auf das äußere Mittel der Darstellung durch Worte: so ist jede schöne Kunst Dichtkunst. Denn wie ein und derselbe Lichtstrahl durch das Prisma sich nur in verschiednen Farben bricht, so ist es auch immer derselbe Dichtungs- oder Schöpfungsgeist, der das Wesen aller freien Künste begründet, und nur nach den verschiedenen Bedingungen, unter welchen ihre Gestaltungen in das Reich der Sinne treten, sich in verschiedenen Formen äußert. **)

Ut ridentibus arrident, ita flentibus adflent
Humani vultus. Si vis me flere, dolendum est
Primum ipsi tibi, tunc tua me infortunia laedent.

*) S. Less. Anal. 1. B. S. 62. Man glaubt — 65. anzuwenden lehrt.

**) Mit andern Worten: Es ist dieselbe Gemüthsthätigkeit, dieselbe produktive Kraft, welche die Hervorbringung einer Mozart'schen Symphonie, einer Raphael'schen Verklärungsszene, eines Apoll von Belvedere, einer Peterskirche zu Rom, einer Brockmann'schen Darstellung Lears, und die Hervorbringung eines Don Karlos fodert.

Aber auch im engern Sinne, und mit direktem Bezug auf das ihr eigenthümliche Darstellungsmittel der Worte, kurz, als besondere Kunst betrachtet, ist Dichtkunst ohne Zweifel so unter den tonischen, wie unter allen übrigen Kunstformen die höchste, ehrwürdigste. Denn:

1) Sie ist, nebst der ihr untergeordneten Wohlredenheit, unter den schönen Künsten diejenige, die am mindesten des Sinnenreizes bedarf. Alle übrigen Künste nehmen durch das Angenehme der Farben, Formen oder Töne die Hilfe der Sinne stark in Anspruch. Die Poesie wendet sich durch das einzige, den Sinnen weit minder schmeichelnde Mittel der Sprache an Fantasie und Vernunft, und erhebt uns so zu den höchsten, edelsten Idealen, welche durch ihre Einwirkung auf das Herz die ästhetischvollkommensten Empfindungen wecken. Wenn daher gleich andere Künste mitunter einen augenblicklich stärkern Eindruck machen, so verweilt dagegen die Seele hier schon zu sehr bei dem Sinnenreize, dem Angenehmen, um das Schöne in voller Reinheit zu genießen. In den Empfindungen, welche die Poesie erzeugt, finden sich die Interessen der gesammten Menschennatur vergleichungsweise am ebenmäßigsten befriedigt. Sie sind daher die reinsten und seligsten, und die Poesie ebensowohl die freiste, wie die humanste aller Künste.

2) Sie hat den weitesten Wirkungskreis. Denn nicht gefesselt blos an das Sicht- und Hörbare vermag sie mit größtem Effekte nicht selten dasjenige darzustellen, was nie Gegenstand äußerer Sinnenerscheinung ward, wie z. B. Geister der Abgeschiedenen, gute und böse Dämonen, Götter, verborgene Seelenzustände, die geheimsten Regungen des Menschenherzens, die abstraktesten Ideen ꝛc., kurz, das ganze Reich des Gedenkbaren liegt ihr offen da, wenn gleich freilich nicht jeder einzelne Gegenstand aus solchem ihrer Behandlung zusagt, und insofern folglich auch sie ihre Grän-

zen hat. Dadurch werden jedoch im Ganzen keineswegs jene gerühmten Vorzüge der Poesie aufgehoben, wodurch sie als die freiste, umfassendste aller Künste sich beurkundet, Vorzüge, die nirgends vollkommner ausgesprochen erscheinen, als in Schillers unübertrefflich schönen Worten:

Mich hält kein Band, mich fesselt keine Schranke,
Frei schwing' ich mich durch alle Räume fort.
Mein unermeßlich Reich ist der Gedanke,
Und mein geflügelt Werkzeug ist das Wort.
Was sich bewegt im Himmel und auf Erden,
Was die Natur im Verborgnen schafft,
Muß mir entschleiert und entsiegelt werden,
Denn nichts beschränkt die freie Dichterkraft.
Doch Schöners find' ich nichts, wie lang ich wähle,
Als in der schönen Form die schöne Seele. *)

3) In Hinsicht auf schnell ergreifende Kraft oder urplötzliche Wirksamkeit kann die Poesie mancher ihrer Schwesterkünste den Vortritt nicht nur ohne bedeutenden Verlust, sondern wohl gar mit Gewinn in der Hauptsache, einräumen. Denn jener augenblicklich starke Effekt ist doch großentheils Folge von dem Angenehmen der Darstellungsmittel, und der durch solche stärker erregten Sinnlichkeit. Dies gilt wie von den plastischen und mimischen Künsten, so auch vorzüglich

*) So seltsam es klingt, so gewiß ist es doch, daß die Kräfte der Einbildung dasjenige weit übersteigen, was die Natur unsern Sinnen darstellt. Sie hat etwas Glänzenderes als Sonnenglanz, etwas Lieblicheres, als die süßesten Düfte des Frühlings zu ihren Diensten, unsre innern Sinne in Entzückung zu setzen; sie hat neue Gestalten, höhere Farben, vollkommnere Schönheiten, schnellere Veranstaltungen, eine neue Verknüpfung der Ursachen und Wirkungen, eine andre Zeit — kurz, sie erschafft eine neue Natur, und versetzt uns in der That in fremde Welten, welche nach ganz andern Gesetzen, als die unsrige, regiert werden.

(Wielands Agathon.)

von der Musik, einer übrigens allerdings gewaltigen Kunst. Denn was man auch immer von dieser rühmt und rühmen darf, im Grunde betrifft es doch nicht sowohl die Kraft des Eindrucks überhaupt, als vielmehr ihre plötzlich-starke Einwirkung auf das Empfindungsvermögen. Die Poesie vergilt dies durch den größern Antheil der höhern geistigen Natur an ihren Werken, durch größere Bestimmtheit und Klarheit der Gedanken und durch längere Dauer ihres Eindrucks. *)

Der Poesie am nächsten steht unter den tonischen Kunstformen unstreitig die Tonkunst. Dieser Kunst muß man größtmögliche Intensität, d. i. die lebendigste, kräftigste augenblickliche Wirksamkeit auf die Empfindungen zugestehen. Der unartikulirte musikalische Laut — der Klang — dessen sich die Tonkunst als Darstellungsmittels bedient, übt eine Gewalt über das menschliche Herz aus, daß es scheint, als wäre dies mit Saiten bezogen, die bei jedem solchen Klange wiedertönen, und die ganze Seele durchhallen. Trefflich rühmt Schiller diese magische Gewalt der Tonkunst in dem schönen Distichon:

Leben athme die bildende Kunst, Geist fodr' ich vom Dichter,
Aber die Seele spricht nur Polyhymnia aus.

Dennoch drängt sich hier dem Forscher eine andere Frage auf, deren Beantwortung wohl nicht durchaus zum Vortheil dieser Kunst ausfallen dürfte, die Frage nehmlich: ob nicht gerade diese übergewaltige sinnliche Kraft bei Einwirkung auf die Seele oder das Vermögen des Empfindens und stärkern Begehrens, der Schönheit und ihrem reinen Genusse einigen Abbruch thue? — Sehr empfehlens- und lesenswerth über diesen Gegenstand ist der Aufsatz in Herders zerstreuten Blättern (Gotha, 1785. 1. Sammlung S. 133): Ob Malerei oder Tonkunst eine größere Wir-

---

*) Siehe Brosse's vergleichende Zusammenstellung der Poesie mit der Malerei.

kung gewähre? Ein Göttergespräch, worin die Vorzüge der Tonkunst und Malerei gegen einander abgewogen werden.

In Verbindung mit Dichtkunst wird Musik zur Gesangkunst, und unter diesem Charakter am wohlthätigsten für die Erziehung der Menschheit zur Humanität. Aus diesem Schwestervereine, worin Musik und Poesie bei den Alten immer standen, erklärt sich die vom ganzen Alterthum so hoch gefeierte und zum Theil bis zu förmlichen Wundern gesteigerte Wirksamkeit eines Orpheus, Amphion, und überhaupt der größere Effekt, den griechische Dichter und Tonkünstler, von Linos, Musäos und Homer an, bis in die spätesten Zeiten gemacht haben. *)

Die Parallele der Redekunst mit der Poesie ist bereits früher gezogen worden. Bekanntlich kommt Redekunst nur unter dem Charakter der Wohlredenheit in ästhetischen Betracht. Als solche ist sie nun zwar der Dichtkunst naheverwandt, aber bei der unerläßlichen Rücksicht auf das Geschichtliche des Stoffes und dessen Foderungen, folglich bei einem schon etwas beschränktern Wirkungskreise, der Poesie immer um einen Grad untergeordnet. Auch manche der übrigen Künste dürften, inwiefern sie völlig frei gestalten, den Vorzug vor derselben ansprechen. Verglichen mit den plastischen steht sie jedoch in gleichem Range mit der Malerei und Skulptur des Charakterbildes.

Unter den plastischen Kunstformen im weitern Sinne möchte wohl die Malerei den ersten Rang behaupten. Wenigstens scheint sie insofern idealischer, als die Skulptur, weil sie blos für einen, und zwar für den feinsten der Sinne, das Gesicht, bildet, einzig für die Beschauung einen Wiederschein liefert, der die Gegenstände, welche sie behandelt, so sehr veredelt, die Glorie der Göttlichkeit über das Menschliche verbreitet, und selbst das sonst Miß-

*) S. Kalligone. 2. B. S. 182—186.

fällige, Häßliche verschleiert. *) Auch hat sie ein weiteres Feld, indem sie eine Menge Gegenstände, die der eigentliche Bildner wenigstens nicht mit ästhetischem Effekte darzustellen vermag, als Naturszenen, Landschaften, Seestücke, Schlachten, größere Gruppirungen aller Art ꝛc. aufnehmen kann.

Dagegen besitzt die Skulptur oder Plastik im engern Sinne, so unter den plastischen, wie überhaupt unter allen Kunstformen, die meiste sinnliche Wahrheit. Denn ihre Werke sind zwar eigentlich und hauptsächlich auch für den Gesichtssinn, aber nebst dem als massive Gestalten zugleich für den Tastungssinn vorhanden. Eines Theils wirkt nun die Skulptur eben darum mit der äußersten sinnlichen Kraft und Lebhaftigkeit, andern Theils aber scheint sie gerade deshalb schon zu sehr aus der höhern Region des Ideals in das tiefere Gebiet der Wirklichkeit herabzusteigen. Künstler von wahrer Genialität und feinerem Geschmacke scheinen dies von jeher empfunden, und auch aus diesem Grunde das Koloriren der Bildwerke, so wie das Einsetzen künstlicher Augen vermieden zu haben; denn mit Recht besorgten sie, ihre Produkzionen würden sich auf diese Art den Erscheinungen des wirklichen Lebens allzusehr nähern, als daß die höhere Illusion des Ideals nicht dabei verlieren müßte. Daß übrigens die Werke der Bildstellerkunst, den Stoffen nach, in welchen sie arbeitet, dauerhafter sind, als jene der Malerei, kann da, wo es sich um ästhetische Vorzüge handelt, keinen Ausschlag geben.

An der Spitze der gemischten Künste steht als die vorzüglichste unstreitig die Schauspielkunst. Denn sie allein bildet durch die Verbindung körperlicher Bewegung mit dem Tone, oder vielmehr dem Worte, etwas Sicht- und Hörbares zugleich; sie ist also auch ausschließlich im

---

*) S. Kallig. Z. B. S. 190—191.

Besitz aller der Mittel, die eine unbeschränkte, lebendige Darstellung schöner Ideale in der Sphäre gemischter Künste möglich machen, da selbst der lyrischen und dramatischen Orchestik bei Ermanglung des lebendigen, von einer tiefern Bedeutsamkeit beseelten Lautes oder des Wortes zu einer durchaus genügenden Darstellung schöner Ideale immer noch allzuviel gebricht. Die Eigenheit ferner, daß Schauspielkunst sowohl mit Poesie, als Tonkunst und selbst mit den plastischen Künsten sich so leicht und zwanglos verbinden läßt, gibt ihr noch einen bedeutenden Vorzug mehr. *)

Anhang zum ersten Abschnitt.

Skizzirte Geschichte der schönen Künste.

Naturgang und Geschichte zeugen zur Gnüge, daß Künste und Kunstkenntnisse im Allgemeinen eher existirten, als Wissenschaften. Nothwendig mußten auch einzelne Erfahrungen, Maximen und Kenntnisse einem systematisch geordneten Ganzen derselben lange vorausgehn. Bedürfniß und Beispiele aus der umgebenden Welt, Thätigkeits- und Nachahmungstrieb begründeten eher einzelne Fertigkeiten, als man sich die Gründe seines mechanischen Verfahrens deutlich anzugeben wußte, oder wohl gar blos nach deutlich erkannten Gründen zu Werke ging. Ein ähnlicher Fall ist es mit den schönen Künsten insbesondere. Auch diese eilten, der Natur der Sache nach, ihren Theorien lange zuvor. Der Mensch mit offnen Sinnen und empfänglichem Gemüthe bedurfte nicht mehr, als neuer oder sonst erfreulicher Eindrücke von Seite der Er-

*) Es fehlte sogar nicht an Kritikern, die ihr den Vorzug vor den zeichnenden Künsten gaben. (Siehe Lessings Analekten B. 1. S. 60 — 61.)

scheinungswelt, die sich ihm so leicht anbothen, eines glücklichen Ereignisses, das ihn zu Heiterkeit und Frohsinn stimmte, um lebhaft davon gerührt zu werden, und seine Empfindungen darüber so fort in Wort und Gesang auszuströmen, sie dem einfachen Haberrohr einzuhauchen, oder vollends durch Geberden und Tanz zu äußern. Eines großen Vorraths gesammelter Begriffe hingegen, einer längeren Uibung der Geistesthätigkeit, eines anhaltenderen Nachdenkens und Reflektirens bedurft' es hingegen, ehe der Mensch zu solcher Festigkeit und Gewandtheit im Denk- und Abstrakzionsgeschäfte gelangte, daß er an ein förmliches System der Poesie, Tonkunst, Mimik und Orchestik zu denken vermochte. Kurz, das praktische Vermögen zeigte sich früher wirksam, als das theoretische. — Die äußern Veranlassungen zur Entstehung schöner Künste können allerdings sehr mannigfach gewesen seyn; ja es ist sogar wahrscheinlich, daß der Ursprung einer und derselben Kunst bei verschiedenen Völkern verschiedene Anlässe hatte. Hier mochte nehmlich Zufall, dort der Nachahmungstrieb, hier der Trieb nach angenehmer Beschäftigung der Seelenkräfte, oder nach Verschönerung des Lebens u. dgl. m. Gelegenheit gebothen haben zu Erfindung bestimmter Arten und Formen schöner Künste. So kann z. B. zu Erfindung der Zeichen-, Maler- und Bildstellerkunst unter den Griechen wohl der zufällige Umstand Veranlassung gegeben haben, daß nach Plinius d. ä. Berichte. B. 35. K. 43. die Tochter des Sicyonischen Töpfers Dibutades ihres Liebhabers Schatten, als dieser beim Lampenlichte auf die Wand fiel, mit einer Linie umschrieb, daß ihr Vater hierauf den dazwischen liegenden Raum mit Thon ausfüllte, diesen brannte, und so das erste rohe Werk der Plastik zu Stand brachte. So mochte vielleicht der Klang gespannter Sehnen in dem Gehäuse einer vertrockneten Schildkröte, an welches Her-

mes zufällig mit dem Fuße gestoßen hatte, Anlaß zu Erfindung der Saiteninstrumente unter den Egyptiern gegeben haben. So hat endlich wohl ohne Zweifel die Noth zuerst auf die Erfindung von Bauwerken, das Bedürfniß nach Stützen auf die Erfindung der Säulen, und das Vorbild des hochgewölbten, vielverschlungenen Waldes wahrscheinlich auf jene der gothischen Baukunst insbesondere geführt. Trotz den mannigfaltigen äußern Anlässen aber, die es zu Erfindung schöner Künste geben konnte, sind denn doch die letzten Entstehungsgründe, die eigentlichen Urquellen derselben, tiefer zu suchen, und waren zuverlässig die schon früher angegebenen, nehmlich: 1) das dem Menschen eingeborne ästhetische Bedürfniß *), in welchem, so wie der Keim im Samenkorn, schon dunkler oder klärer die Ahnung und Vorempfindung des Schönen verborgen liegt, und 2) der Darstellungs- und Mittheilungstrieb, zwei der Menschennatur ebenfalls ursprünglich einverwebte Grundtriebe, die mit dem ästhetischen Gefühl in enger Verbindung stehn. Das innere Wesen der Poesie, Gesangkunst, Mimik und Tanzkunst macht es am deutlichsten, daß diese Künste, bei all den zahllosen Gelegenheiten, die zu ihrer Aeußerung Anlaß gaben, doch immer aus den so eben genannten Hauptquellen entsprangen. Denn es bedurfte ja nur lebhafter, vorzüglich starker oder tiefer Empfindungen, die ohnedies ihrer Natur gemäß sich nach Außen hin zu verkünden streben, und nur mit Mühe im Innern können zurückgehalten werden, um sich durch die nahe liegenden Mittel entsprechender Töne, Worte und Bewegungen zu äußern. So entstanden denn allmählich immer mehrere von den Künsten, deren ausschließliches Ziel Fixirung und Erweckung schöner Em-

*) Der Drang nach freier gemeinsamer Entwicklung seiner Geistes- und Gemüthskräfte, das Streben nach einem Ideale.

pfindungen ist, die allein im Stande sind, den Menschen, als vernünftig-sinnliches Wesen, allseitig auszubilden und zu veredeln, und daher mit eben dem Rechte, womit sie schöne Künste genannt werden, vorzugsweise auch den Namen der edlen oder der Künste der Humanität ansprechen dürfen.

Leicht zu erachten, und ganz dem Naturgange gemäß ist es jedoch, daß diese Künste anfangs sämmtlich noch in sehr roher und mangelhafter Gestalt hervortraten; daß sie nur allmählich, und zwar erst unter der Pflege von Künstlern, welche die Natur mit höherer Geniusweihe begabt hatte, sich zu immer höhern Graden der Kultur emporschwangen.

Ihren Keimen, ihrem ersten jungen Pflanzenleben nach, waren übrigens die schönen Künste gewiß schon im höchsten Alterthume, und selbst vor der Existenz einer Geschichte lange schon vorhanden. Im 24ten und 25ten Jahrhunderte der Welt, zu Moses und Sesostris Zeiten, waren bereits mehrere derselben ziemlich hoch erwachsen. Dies war der Fall vornehmlich in Egypten, wo sie jedoch aus mannigfachen Ursachen nie zur Vollendung gelangten, und vielleicht früher noch, als hier, in Indien. Den günstigsten Boden, die sorgsamste Pflege fanden sie jedoch unter dem glücklichen Himmel der Hellenen, des Volkes, dem die Natur, als ihrem erklärten Liebling, den reichsten Segen köstlicher Geistes- und Gemüthsgaben gespendet hatte, und von welchem der Dichter eben so wahr als schön rühmt: „Euch hat, Griechen, den Geist, euch hat den gegründeten Ausdruck freundlich die Muse verliehn, da ihr Ruhm, nichts weiter, ergeiztet. *) Hier also **) lebten sie ihr schönstes, fri-

---

*) Grajis injenium, Grajis dedit ore rotundo
Musa loqui, praeter laudem nullius avaris.

**) In dem Lande, wo, wie Voß sagt,
Wo man Großes noch groß achtete, Kleines noch klein;

schestes Leben, hier blühten sie in üppigster Fülle viele Menschenalter hindurch, geschmückt mit jedem Zauber der Anmuth und Hoheit, solang nur immer Griechenland selbst seine Freiheit behauptete. Mit dem Verluste von dieser, und der Unterwerfung der Griechen unter die übermächtigen Waffen der Römer versiegte nun freilich auch die nährendste Lebensquelle der Künste. Die Römer begannen nun wohl die Stellvertreter der Griechen in Betreff der Künste zu machen, und nahmen diese immer mehr und mehr in Schutz. Aber schon von Natur aus zu ernst für den heitern Dienst der Muse, und durch ihre Staatsverfassung selbst nur allzusehr an die rauhern Geschäfte des Kriegs gewohnt, konnten ihnen diese Weltbeherrscher auch jene zartere Pflege nicht angedeihen lassen, die sie in Hellas so reichen Maßes genoßen. *) Daher gelangten auch die Künste hier nie wieder zu der ehmaligen Höhe von Vollkommenheit. August that zwar vieles für ihr Gedeihen; aber was er ihnen verschaffte, war, nach Herders Ausdrucke, mehr ein schöner, heitrer Nachmittag, als ein sonniger, belebender Frühlingsmorgen; oder wie Schlegel sagt, **) die Kün-

---

Wo sein selber der Mensch sich erinnerte, daß er verständig
Sey, und Göttergenoß, nicht ein gefräßiger Bauch:
Wo auch heilige Blumen der Menschlichkeit, ämsig gewartet
Blüheten, nicht allein Futter für Menschen und Vieh.
(Voß Gedichte. 1. B. S. 99.)

*) Hiezu kamen später die innern Kriege, aufs höchste gestiegene Uppigkeit und Schwelgerei, zügellose Lebensart von Jung und Alt. Alle diese Ursachen schwächten Körper, Geist und Staat, und ließen Wissenschaften und schöne Künste weder sehr gemein, noch gründlich, noch ansehnlich oder dauerhaft unter den Römern werden. — Selbst Cicero und Virgil, der doch seinen Römern so fein schmeichelte, mußten es eingestehen, daß die letztern den Griechen hierin nachstehen müßten.

**) S. Versuche über das klassische Alterthum, oder die Griechen und Römer.

ste blieben hier ausländische Blumen, die zwar glücklich genug waren, in Latium schön fortzublühen, und hie und da eine reizende Farbe zu gewinnen, bei denen aber der Mangel des Eigenthümlichen immer an das Entlehnen und Verpflanzen erinnerte. *) Dennoch gewannen sie auch hier noch ein erfreuliches und bewundernswerthes Ansehen, auch hier beglückten sie die Welt manches Säkulum hindurch, bis endlich zur Zeit der nordischen Völkerwanderung (400 Jahre v. Chr.) der Tag vor der einbrechenden Nacht Cimmeriens entwich, und Künste und Wissenschaften das traurige Loos theilten, immer mehr danieder gedrückt zu werden. **)

Auch mitten unter den Stürmen der Barbarei gingen jedoch die schönen Künste nicht ganz zu Grunde. Immer noch fanden sich einzelne Lieblinge der Muse, einzelne Freunde der Künste, welche sie sorgsam zu sich herbeizogen, und väterlich pflegten. Zum Theil wurden auch die Klöster ihre rettenden Asyle dadurch, daß sie uns so viele Meisterwerke der Vorzeit, besonders die schriftlichen Merkmahle alter Kunst durch zahlreiche Abschriften, die sie davon veranstalteten, erhalten haben. Mit dem 14ten und 15ten Jahrhundert brach endlich die Zeit einer günstigern Morgendämmerung für sie an, ***) — mit dem 16ten nahm das Licht zu, und seitdem erhoben sich die Künste immer mehr und mehr, so

---

*) S. Forsters Briefe. 2. B. S. 158—159.

**) S. Ernesti's Alterth. 4. B. S. 1105. Ein großer — 1107. Kunstüberreste. (Erfurt. 1809.)

***) 1400 brachten die flüchtigen Griechen die Gelehrtheit nach Rom. — Im 15ten Jahrhundert (1475) Cosmus und Lorenzo Medizis; im 16ten Jahrhundert Papst Leo. Bei Lorenzo befanden sich: Landini — Marsil Ficinus — D. Chalkondylas — Angelo Poliziano — J. Pikus von Mirandola — den Laskaris schickte er nach Griechenland um Manuskripte.

daß nun wenigstens mehrere derselben allmählich unter den Neueren eine beträchtliche Höhe erreichten. *)

Würdigung der Kunst unter den Alten und Neuern.

Wenn man die heut zu Tage über Kunst und Künstler verbreiteten Begriffe, und die Behandlung erwägt, die man nicht selten beiden widerfahren läßt, so muß man gestehn, daß herrschende Meinung und Verfahrungsart ihnen nichts weniger, als günstig, daß sie ganz und gar nicht geeignet sind, Kunst und produktive Gemüthskraft zu fördern. Vielmehr zeugen sie von einer sehr unwürdigen und unziemlichen Geringschätzung, welche mitunter den Muth selbst des bessern Künstlers lähmt, oder doch niederbeugt. Es gehört zu den gewöhnlichsten, und noch gar nicht ärgsten Erfahrungen, daß Kunst und Künstler von so Manchem, der doch selbst blos Lückenbüßer in dieser Welt ist, sich als höchst entbehrlich müssen ansehen und verrufen lassen. Weit

---

*) Uiber die allgemeine Geschichte der schönen Künste verdienen besonders folgende Werke nachgelesen zu werden:

Winkelmanns (J.) Geschichte der Kunst des Alterthums. 4. Dresd. 1767. M. K. und Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Alterthums. 1767. 2 Thle. — Die besten Ausgaben sind: die von M. Huber. 4. Leipzig. 1781. 3 Bde. m. K., und die neueste von Fernow. gr. 8. Dresden bei Walther.

L'origine et les progrès des arts et des sciences, par M. Noblot. Par. 1740. 8.

Essay sur l'origine des connoissances humaines, par M. Condillac. Amst. 1746. 2 Bde.

Considérations sur l'origine et les progrès des belles lettres chez les Romains, et les causes de leur décadence, par M. le Moine. Par. 1749. (deutsch Hannov. 1775.)

Ferner die Geschichte der Künste und Wissenschaften von einer Gesellschaft Gelehrter, als Eichhorn, Bouterweck, Fiorillo, Stieglitz u. A.

schlimmer ist das Vorurtheil so mancher erhitzten Zeloten, die Kunst sey überhaupt nichts, als eine trügliche Sirene, der Künstler aber ein bestochener Herold derselben, welcher der Sinnlichkeit immer weitern Spielraum zu verschaffen suche, jede Mannskraft erschlaffe, die Moralität verderbe, und der Uippigkeit, der Schwelgerei zu Willen lebe. Daß Vorwürfe der letztgenannten Art diesen und jenen einzelnen Künstler nicht mit Unrecht treffen, läßt sich zugeben, ohne darum noch im Geringsten eingestehn zu müssen, ihre Gültigkeit erstrecke sich auf Kunst und Künstler überhaupt. Vielmehr schreiben sich diese Vorwürfe weit öfter und großentheils daher, daß man

1) Entweder völlig unbekannt ist mit der Natur, dem innersten Wesen der Kunst, oder sich doch mit schiefen oder irrigen Begriffen davon trägt, indem man ihr meistens nichts anderes, als das Vermögen, angenehm zu affiziren, also bloßen Sinneskitzel zutraut; daß man eben dieser falschen Begriffe halber selbst zwischen Künstlern und Künstlern nicht unterscheidet, und zu ihrer Klasse wohl öfters den ganzen Troß jener Alltagsnaturen rechnet, die von der Kunst im eigentlichsten Sinne des Wortes nur Profession machen, d. h. ohne wahren Beruf von Seite der Genialität sie blos mechanisch üben, und von deren gemeiner Stirne also, wie Schiller sagt, die heiligen Kränze des Ruhmes nur entweiht werden. Auf die Kunst selbst kann Schuld und Vorwurf der Unsittlichkeit so wenig fallen, daß sie vielmehr, auch ohne besondre oder isolirte moralische Tendenz, schon ihrer reinen Natur nach eines der thätigsten Förderungsmittel der Moralität wird. Eben so wenig kann dieser Vorwurf in der Regel dem echten Künstler, dem wahren Priester der Muse gelten; denn Mißbrauch der Kunst zu inhumanen, unwürdigen Zwecken kann im Grunde nur jener sich gestatten, der selbst eines reinpoetischen

Gemüthes ermangelt, und daher auch die Kunst aus einem falschen Gesichtspunkte betrachtet. Dem Künstler höhern Ranges, dem von dem Adel der Kunst durchdrungenen Genius bleibt diese heilig; es wäre denn, daß er sich in einer weihelosen Stunde mit ihr befaßte, und auf eine solchen Falls unstreitig tadelhafte Weise schwach genug wäre, ihre sowohl, als seine eigne Würde außer Acht zu lassen.

2) Ist es außer Zweifel, daß gerade die höchsten Meisterwerke der Kunst eben sowohl von moralischer Seite, als um ihrer übrigen ästhetischen Verdienste willen unsre Hochachtung verdienen. Belege dafür finden sich überall in Homers, Virgils und Klopstocks, in Sophokles und Schillers, in Phidias, Praxiteles, Raphaels und M. Angelo's Werken. Allenthalben huldigten diese großen Genien der Erhabenheit, Würde oder Anmuth. Nirgends findet man sie im Götzendienste der Immoralität begriffen.

Bei alle dem lehrt indeß die Erfahrung, daß es wirklich der Menschen nur zu viele gibt, die voll sind des Wahns gegen Kunst und Künstler. Viele, wenn sie auch nicht gerade zu den Feinden der Kunst gehören, glauben doch schon Alles zur Ehre der Künste gethan zu haben, wenn sie solche als Werkzeuge der Unterhaltung gelten lassen, und sich ihrer selbst zu diesem Ende bedienen. Daher nun, daß man Kunstwerke so gern für Waaren des Luxus ansieht. Dieser unwürdigen Meinung zufolge schafft man sich denn allenfalls Gemälde und Bildwerke großer Meister an, um mit seinem Reichthum zu prunken, oder um die leeren Wände damit auszufüllen, nicht, um dem leeren Geiste Nahrung zu verschaffen; man liest, sieht und hört Schillers und Göthe's Dramen, um der lästigen Zeit los zu werden, und nicht den Tod der langen Weile zu sterben; besucht Mozarts Opern, blos um des Ohrenkitzels willen. ꝛc. *)

*) S. Kallig. z. B. S. 250 — 251.

Vergleicht man in dieser Hinsicht die Gegenwart mit der Vergangenheit, wie sehr fällt dann die Parallele zu Gunsten der feinsinnigen, helldenkenden und zartfühlenden Alten aus! — Diesen erschien die Kunst als eine Tochter des Himmels, die selbst einer göttlich reinen Natur, auch mächtig, wie nichts andres, zum Göttlichen entflammte. Der Künstler war unter ihnen nicht etwa blos großmüthig geduldet, er war ihnen vielmehr eines der wichtigsten Staatsglieder, ein hochverehrtes Wesen höhern Ranges, ein Mann, der die Herzen des Volks bildete und veredelte, das Recht beförderte, für Wahrheit, Tugend und Patriotism begeisterte.

Auf diesem hohen Standpunkte der Achtung zeigt uns die Geschichte Kunst und Künstler wenigstens in den glücklichen Perioden jener alten Staaten, worin das Schöne seine Priester und Altäre hatte. Späterhin, als der Charakter der Nazionen theils durch schädlichen Müssiggang, sammt den daraus entspringenden Lastern, theils durch politische Zerrüttungen, theils durch den Druck des Despotismus entartete, sanken freilich die Künste allgemach von ihrer ursprünglichen Würde herab, indem sie bald zum Sklavendienste der Uippigkeit und des prunkenden Hochmuths herabgewürdigt wurden, wodurch denn offenbar auch die Künstler, die ihre Hand dazu boten, in den Augen der Bessern nothwendig verlieren mußten. Dies zeugt jedoch nicht gegen die Künste an sich, es bestätigt nur den Erfahrungssatz: es sey nichts so edel, das nicht durch Mißbrauch könnte entadelt werden.

Uiber verschiedene Gegner der schönen Künste unter den Alten und Neuern.

Wie es überhaupt kaum irgend etwas Gutes und Vortreffliches gibt, das noch nie wäre angefochten worden, so ist dies auch der Fall mit den schönen Künsten. Von je-

her fanden sich nicht nur einzelne Männer, sondern selbst ganze Völkerschaften, die theils von den Künsten insgesammt, theils wenigstens von einer oder der andern derselben sehr ungünstig dachten. Die gewöhnlichen Ursachen davon sind: schiefe, einseitige Kunstansichten, falsche Staatsmaximen, Liebe zu vorgefaßten Meinungen, Hang zum Seltsamen, zur Paradoxie, Geist des Widerspruchs und der Neuerung, Sucht zu glänzen, u. m. dlg. von ähnlichem Schlage, mitunter auch wohl die wirklich tadelhafte Beschaffenheit bestimmter Kunstwerke und Künstler, denen dieser oder jener Ausfall insbesondere gilt. Die Einwendungen der bedeutendern wirklichen oder doch scheinbaren Kunstgegner sollen hier aufgenommen, und zugleich die Widerlegung derselben beigefügt werden.

I. Unter den Gegnern der Poesie wäre vor Allen der große Plato zu nennen, wenn anders die Aeußerungen, die darüber in seiner Republik, oder dem Ideal eines vollkommenen Staats vorkommen, allein entscheiden dürften. Es ist bekannt, daß er die Dichter, vorzüglich die sogenannten nachahmenden und diejenigen, welche Nachahmung und Erzählung miteinander vermischten, unter welchen beiden Klassen er die dramatischen und die epischen verstand, aus seiner Republik verwies, da sie, seiner Uiberzeugung nach, Götter und Helden auf eine ihrer unwürdige Art reden und handeln ließen, verderblichen Aberglauben und Irrthümer verbreiteten, ihren eigenen Charakter dadurch verdärben, daß sie sich in den Charakter böser Menschen versetzten, und endlich, weil sie durch Schilderung der Leidenschaften außerordentlicher Menschen, solche auch in den Lesern oder Zuhörern weckten und nährten. Uiberhaupt, kann man sagen, duldete er in diesem Freistaate keine andern, als jene blos erzählenden und lyrischen Dichter, die entweder Loblieder auf die Gottheit, oder die musterhaften Thaten großer Männer, oder auch Lehren der

Tugend sängen, kurz blos jene, deren ausschließliche Tendenz Förderung der Moralität und Vaterlandsliebe wäre. Allein Plato's Republik ist im Grunde selbst nichts anders, als Gedicht, und zwar eines der verwickeltsten Art, *) schätzbar als Ideal, um so manches Trefflichen willen, das es für die Vernunft enthält, aber sofort zerstört, wenn es nach der Absicht seines Erfinders in die nüchterne Prose des Lebens aufgelöst, als empirische Realität in die Erscheinungswelt treten sollte. **) Die Ausführung von Plato's Idee hätte mit unüberwindlichen Schwierigkeiten zu kämpfen, und die wirkliche Begründung seines Freistaats wird daher immer zu den Undingen gehören. Denn solch eine völlige Gemeinschaft nicht nur der Güter, sondern selbst der Weiber und Kinder einzuführen, wie es Plato verlangt, ***) ist offenbar schon darum nicht thunlich, weil Leben und Ruhe des Einzelnen dabei gefährdet, ja durch die Lösung aller Bande des häuslichen und ehelichen Glücks förmlich aufgehoben würden, indem an die Stelle freier Wahl, an die Stelle der beseligenden Gatten-, Eltern- und Kinderliebe eine fortdauernde Resignazion zu Gunsten des Ganzen, und eine Art blinder, triebwerksmäßiger Wirksamkeit träte. Zu dem gibt es ja noch ein höheres Leben, das über dem blos irdischen, und selbst über einer platonischen Republik nicht außer Acht zu lassen ist; Poesie in ihrer vollen, reinen Würde

---

*) Ohne Zweifel wollte Plato mehr den Reichthum seiner Phantasie und die Kraft seiner Beredsamkeit, als seine Wahrheitsliebe darin zeigen. Er selbst gesteht einmal, daß ein solches Ideal eines vollkommenen Staates sich vielleicht nur im Himmel, aber niemals auf der Erde wirklich finden werde.

**) Plato bat wirklich einst den König um einen Platz, wo er eine Republik nach seiner Art gründen könnte.

***) Auf dieser Idee bestand er so fest, daß er es den Arkadiern abschlug, ihr Gesetzgeber zu werden, wenn sie ihm nicht vorläufig versprächen, Gemeinschaft der Güter und Weiber unter sich einzuführen.

gedacht, ist es nun aber gerade, die für dies edlere, höhere Leben begeistert, und den Blick zu einem würdigern Ziel emporrichtet; denn sie läßt mitten aus dem chaotischen Thun und Treiben der Alltagswelt eine geordnete, schönere und höhere Schöpfung voll lebendiger, zu einem Zwecke zusammenspielender Kräfte hervorgehn. So viel über die Aeußerung Plato's in seiner Republik. *) — In seinem philosophischen Gespräche Phädrus behauptet er ferner, alle Dichter befänden sich in einem Zustande der Raserei. Er stimmt hierin ganz mit Demokrit zusammen, der sie ebenfalls Rasende nennt, und wie wir aus Horazen wissen, **) die nicht Rasenden sogar vom Helikon ausschließt. — Da nun Plato im Verfolge des Phädrus von der Musenwuth so viel Schönes sagt, so leidet es keinen Zweifel, daß er das Wort Raserei durchaus nicht in argem Sinne nahm, noch also wollte genommen wissen. Unmöglich konnte auch ein Plato mit dergleichen Ausdrücken den Zustand wirklicher Sinnlosigkeit, Geisteszer-

---

*) In den 12 Büchern seiner Gesetze hat er ebenfalls das Ideal eines wohl eingerichteten Staates, das zwar, seiner Behauptung nach, minder vollkommen, als das in der Republik, aber viel ausführbarer, und eigentlich nach Kretischen und Spartanischen Mustern gebildet ist. — In diesem Staate duldet er feste und abgesonderte Ehen, Eigenthum und sogar Ungleichheit der Güter, doch so, daß selbst der Reichste höchstens nur viermal so viel, als der Geringste besitzen dürfe. Künste, Handwerke und Handel sind, obgleich durch mancherlei Gesetze beschränkt, dennoch nicht ganz untersagt. Hier ist er auch nachgiebiger gegen die Dichter; denn er nimmt Lust- und Trauerspiele, wenn gleich nur unter einer strengen Prüfung, auf.

**) Ingenium misera quia fortunatius arte
Credit, et excludit sanos Helicone poetas
Democritus, bona pars non ungues ponere curat,
Non barbam.

rüttung oder Verrücktheit bezeichnen wollen. *) Selbst mit Dichtungsgeist begabt, gebrauchte er jene Worte nur als eine Art stärkerer Tropen für Begeisterung und poetische Extase. Von dieser Seite betrachtet ist Plato's Behauptung allerdings gegründet; denn ein nüchterner, d. i. unbegeisterter Dichter wäre ein Widerspruch mit sich selbst, und wenigstens wird ein solcher immer tief unter dem begeisterten stehn. Mit Demokrits Aeußerung, die uns Cicero (de Divin.) mit den Worten aufbewahrte: neminem sine furore quemquam poetam esse posse, ist es höchst wahrscheinlich nicht schlimmer bestellt. Buchstäblich ist das Wort Raserei gewiß auch bei ihm nicht zu verstehen, sondern, allem Ansehen nach, hat es auch hier jenen edlern Sinn, worin es nicht selten ältere sowohl als neuere Dichter gebrauchen, wenn sie selbst von ihrer trunkenen Wuth, ihrem heiligen Wahnsinn sprechen. **) Ließe sich's glauben, Demokrit habe das Wort in seiner, der Kunst unwürdigen Bedeutung genommen, so müßte man ein sehr unrühmliches Urtheil von seinen psychologischen Einsichten fällen, da er den Zustand des gemeinsamen energischen Hinstrebens aller Geistes- und Ge-

---

*) Siehe Horazens Briefe von Wieland S. 253. (Dessau 1782.)

**) Jam furor humanos nostro de pectore sensus
Expulit, et totum spirant praecordia Phoebum.
Claud. de raptu Proserp.

Wohin, wohin reißt ungewohnte Wuth
Mich auf der Ode kühnen Flügeln?

Uz.

Wie stürmet nicht in meinem Busen
Die ungestüme Glut,
Und reißt mich fort in trunkner Wuth!

Uz.

Sobald ich, deines Geistes voll,
In süßer Raserei erhabne Lieder tönte.

Dusch.

müthskräfte nach Einem Ziele, d. i. die Begeisterung, *) den Zustand des höchsten Menschen-Lebens, Raserei nennen konnte. Uiberhaupt waren die Worte: Raserei, Wahnsinn, Wuth ꝛc. bei den Alten sehr vielsinnig. Dem großen Haufen galt jedes stärkere Heraustreten aus der gewöhnlichen ruhigen Gemüthsverfassung, also auch jede geistige Exaltazion, jedes mächtige Emporstreben für Raserei. Weisere Männer unterschieden genau die jedesmalige Bedeutung, worin es zu nehmen sey. **)

---

*) Oder, wie Andre sie bezeichnen, die höchste Aeußerung der Empfindung, den Moment der höchsten Eintracht zwischen Seele und Körper, in welchen die Ideen sich versinnlichen, und die Begriffe idealisiren, also die Verschmelzung unsers Daseyns, die Auflösung aller Körperlichkeit in volle Spiritualität. (Siehe Broße's Anakreon, Berlin bei Fröhlich 1806. S. 67.)

**) Schwärmerei, Wahnsinn, Betrunkenheit, Unsinn, Begeisterung, Tollheit, Wuth, Raserei, fieberhaftes Irrereden, alles dies galt den Alten für Manie, und war ihnen unerklärbar. Sie hielten alle diese psychologischen Erscheinungen für besondere Wirkungen der Gottheiten auf die menschliche Natur, wie denn überhaupt alles Unerklärbare ihnen unter göttlichem Einfluß stand. Ein verliebter Schwärmer irrte durch Gebirge und Thäler einsam jammernd dahin, und jeder kalte Beobachter hielt ihn für einen Rasenden — seine Krankheit hieß Manie. Man ahnte nichts von den Wundern exaltirter Empfindungen. — Ein Betrunkener schritt taumelnd daher, sprach unverständlichen Unsinn — er raset, hieß es, beseelt vom Bakchus. — Ein Dichter sang in herzergreifenden Tönen, und die ganze Versammlung ward fortgerissen in hohes Entzücken; Niemand konnte sich die Allmacht der süßen Dichterworte erklären, und die Versammlung rief: Das ist ein Wunder des Apollo, der Gott spricht aus ihm, er ist unbegreiflich — er raset! — Auch die Verirrungen des Verstandes in fieberhaften Träumen hatten dasselbe Schicksal. Daher mag denn wohl manche wahre Tollheit, mancher ausgemachte Wahnsinn unter dem Namen der guten Götter verübt worden seyn. Die Wuth des Achilles ist eine Art von selbstsüchtiger Narrheit, und die Thaten des Herkules oft wahre Tollheit, oder we-

M. Cato d. ä. oder der Censor ward von Einigen ebenfalls für einen Feind der Dichtkunst, so wie der humanen Kultur überhaupt, angesehen, weil er sich den zu seiner Zeit immer mehr überhand nehmenden Einwanderungen griechischer Dichter, Künstler und Gelehrter jeder Art nachdrücklich entgegensetzte. Allein man that ihm Unrecht. Cato war selbst ein Mann von vielseitiger literärischer Bildung, und wirklich Freund der griechischen Musen. Seine Widersetzlichkeit hatte einen patriotischen Grund, indem er — und zwar eben nicht mit Unrecht — dafür hielt, es sey noch nicht an der Zeit, die ganze Masse griechischer Kunst und Gelehrsamkeit, besonders durch so ausgeartete Uiberbringer, wie viele der damaligen Griechen waren, mit einmal in Rom verbreitet zu sehen. Aber er stemmte sich dem reißenden Strome nur umsonst entgegen. Er selbst vermochte übrigens später den Dichter Ennius — einen gebornen Griechen aus Unteritalien — als Sprachlehrer nach Rom zu übersiedeln, und erlernte von ihm die griechische Sprache so vollkommen, daß er nicht nur die Meisterwerke Griechenlands im Urterte zu lesen und zu verstehn, sondern auch selbst in solcher zu sprechen und zu schreiben im Stande war. *)

---

nigstens Tollkühnheit. Die Wuth der Bakchanten war dagegen nur Betrunkenheit, die Wuth der Dichter Begeisterung. Unsere Sprache hat durch die Bereicherung der Philosophie an Sach- und Menschenkenntniß für jeden dieser einzelnen Begriffe ein eignes Wort, und es ist ein bloßes Mißverständniß, wenn wir das unbestimmte Rasen der Griechen in unsre Sprache aufnehmen. Im Teutschen erregt es einen Irrthum, im Griechischen hatte das Wort jedesmal seine eigne Bedeutung; in unsrer Sprache ist es nicht so vieldeutig. Manie ist jede geistige Exaltation.

(Anakreon mit Erläuterungen von Fried. Christoph Broße S. 237.)

*) Hartmanns Gesch. d. Poesie. S. 200. 201 und 500. (Leipz. bei Barth.)

In den frühern Zeiten Roms war übrigens das Vorurtheil gegen Poesie fast allgemein daselbst herrschend. Dies bestätigen die Worte desselben M. Cato in den attischen Nächten des Gellius B. XI. C. 2. Poëticae artis honos non erat. Si quis in ea re studebat, grassator vocabatur. Die Dichter führten also damals den feinen Ehrennamen: Müssiggänger, Vagabunden, Landstreicher. Vorwürfe so gemeinen Schlages können nun nimmermehr gegen die Kunst zeugen, wohl aber gegen den Kulturzustand des Volkes, das sie machte.

Gegen Poesie, vornehmlich aber gegen die dramatische, und wider das ganze Theaterwesen eiferten ferner mehrere christliche Kirchenlehrer auf das heftigste. Der Grund davon lag aber nicht sowohl in der Sache selbst, als vielmehr in der Beschaffenheit der nach Augustus Zeiten wieder eingeführten und immer beliebtern Mimen, einer Art Dramen, die meistens extemporirt wurden, übrigens hauptsächlich darauf angelegt waren, durch burleske Darstellung niedrigkomischer Charaktere und Leidenschaften das Zwergfell zu erschüttern, dem eingerissenen Sittenverderbniß durch Zoten zu schmeicheln, und worin nicht selten selbst die gottesdienstlichen Gebräuche der Christen lächerlich gemacht wurden. *) — Der heilige Augustin verbannte die Poesie überhaupt aus seiner Civitas Dei, und nannte sie einen berauschenden Wein des Irrthums, der heilige Hieronymus gar eine Speise der Teufel. Unstreitig aber sprachen beide Kirchenväter aus dem Gesichtspunkte der damals noch gefährdeten christlichen Kirche.

II. Die Redekunst stand bei den Spartern, und lange Zeit auch bei den Römern in sehr üblem Rufe Bei den letztern brachte der Censor Cato den Senat

*) S. Hartmanns Gesch. d. Poesie. 2. B. S. 617. 618. (Leipz. 1797.)

sogar dahin, daß er die Gesandten der Athener sammt ihrem Wortführer Karneades aus Rom verwies. — Allein die Staatsverfassung der Sparter ruhte bekanntlich auf einer blos militärischen Grundlage, und dies hatte eine Einseitigkeit des Charakters zur Folge, gemäß welcher sie nur das vorzüglich groß achteten, was auf kriegerische Auszeichnung und ihre Folgen, politische Unabhängigkeit und Oberherrschaft Bezug hatte. — Mit den Römern hatte es eine ähnliche Bewandtniß. Sie waren zu lange theils in Vertheidigungs-, theils in Angriffskriege verwickelt, und vernachläßigten darüber Jahrhunderte lang selbst ihre Sprache. Auch späterhin blieben Krieg und Eroberung die Hauptmotive ihrer Thätigkeit. Was aber insbesondere die Verweisung des Karneades und seiner Reisegefährten zur Zeit des M. Cato betrifft, der doch selbst einer der größten Redner seiner Zeit war: so darf sie um so minder befremden, da jene Gesandten sammt und sonders, und Karneades am meisten, durch ihre verfängliche, spitzfindige dialektische Wortrednerei einen sehr nachtheiligen Eindruck auf das Volk, und vorzüglich auf die Jugend machten. *)

*) Karneades hielt zu Rom eine öffentliche Rede über die Gerechtigkeit, in Gegenwart Galba's und Cato's, der beiden größten römischen Redner damaliger Zeit. Tags darauf sprach er wieder öffentlich über denselben Gegenstand, doch so, daß er nun gegen die Gerechtigkeit zu Felde zog, die er zuvor gerühmt hatte, und seine eignen Gründe widerlegte. Er wollte damit die Stärke der Akademie zeigen, Andere zu widerlegen, sie möchten behaupten, was sie wollten. Dieser entarteten griechischen Philosophie, dieser fremdländischen Rednerei widersetzte sich Cato; nicht, wie Einige glaubten, aus Haß gegen Karneades, sondern weil die Jugend, uneingedenk der Waffen und der väterlichen Grundsätze, den griechischen Philosophen zuströmte, von denen sie, seiner gegründeten Uiberzeugung nach, nur verdorben würde. Er überredete also den Senat, über ihre Gesandtschafts-Anliegenheit zu entscheiden, und sie wieder in ihre Schulen zum Unterrichte der grie-

Nach Aeschylos gehört eine ordentlich verfaßte Rede zu den größten Uibeln, und Euripides beschuldigt die Redekunst einer Art von Despotism. Doch sind dies nicht sowohl Aeußerungen dieser beiden Trauerspieldichter selbst, als vielmehr zweier in ihren Tragödien vorkommenden Personen, die hier ihrem Charakter und ihrer Uiberzeugung gemäß sprechen. Zudem erklärt sich Aeschylos mit einer freilich starken poetischen Figur blos gegen den Mißbrauch der Kunst. Euripides Worte aber schließen allerdings viel Wahres in sich; denn er tadelt die Uiberredungskunst (diese ihres außerästhetischen Zweckes halber doch wahrlich nicht mehr freie Kunst) eben wegen des Mangels einer nothwendigen Bedingung aller schönen Künste. Als bloße Beredekunst betrachtet, kann auch diese Kunst unstreitig eben so wohl gemeinschädlich werden, als sie unter andern Umständen durch Förderung des Wahren und Guten nützen kann. Eben darum nun, weil Beredsamkeit dem Mißbrauch so leicht unterworfen ist, foderten die Römer vor allen Dingen von dem Redner, daß er vir bonus, ein rechtlicher Mann sey. Kant geht sogar noch weiter, und nennt sie aus derselben Ursache eine Betrügerin, die da mache, daß das ästhetische Gefühl sich der Vernunftrechte anmaße. *)

---

chischen Jugend nach Hause zu schicken; die römische Jugend aber zu den väterlichen Gesetzen und Einrichtungen ihrer Vorfahren zurückzuführen.

Uibrigens ist es nicht zu läugnen, daß Cato's Denkungsart sehr strenge, mitunter selbst bis zur Uibertreibung war. So stieß er den Senator Manilius als einen Mann, dem es an Verstand gebreche, aus dem Rathe, weil er einst seine Frau in Gegenwart seiner Tochter geküßt hatte. Er gab es auch nicht zu, daß er je wieder unter die Zahl obrigkeitlicher Personen aufgenommen wurde.

*) Der Redner nimmt sein Absehn meist auf die Neigung seiner Zuhörer, und um seinen eignen Zweck desto sichrer zu erreichen,

III. Von der Musik dachten Perser und Meder, auch ihre Könige nicht ausgenommen, sehr unwürdig. Die Tonkünstler selbst mußten sich bei ihnen den Eckelnamen: Parasiten, Schmarotzer gefallen lassen. Auch bei den Egyptiern waren in der Erziehung der Jugend nur gewisse Formen der Tonkunst geduldet, alle übrigen aber davon ausgeschlossen. — Den Orpheus läßt die Sage von den Bistoniden (cikonischen oder thrazischen Weibern) zerrissen werden, weil er ihre Männer durch Musik verweichlicht und entnervt habe. Der Philosoph Antisthenes erklärte den Ismenias, den berühmtesten Flötenspieler seiner Zeit, für einen Taugenichts, und zwar eben darum, weil er die Flöte spielte, so wie er die Tonkunst überhaupt für eine Kunst der Müssiggänger hielt — Scipio Aemilianus und Cato verwarfen die Tonkunst, weil sie sich mit den römischen Sitten nicht vertrüge. Dem Polyb zufolge behauptete Ephorus von der Musik: „sie sey nur zur Täuschung und zum Betrug der Menschen erfunden." — Athanasius endlich verbot sie sogar als unheilig beim Gottesdienste.

Den Persern und Medern steht ein Volk entgegen, dessen Stimmrecht in Kunstsachen alle Aussprüche der erstern sofort zu Boden schlägt, das kultivirteste Volk der Erde, die Griechen. Diese hegten so hohe Begriffe von der Musik, und liebten sie so allgemein, daß sie für einen nothwendigen Theil liberaler Erziehung galt, zumal nach den Perserkriegen, ja daß sogar aller zur Erziehung nöthige Unterricht in Gymnastik und Musik zerfiel. Zur Musik in dieser Bedeutung zählte man nun freilich fast alles, was nur irgend dazu beitragen konnte, den Geist

---

gibt er jedem, dem daran gelegen, unter der Hand und verblümter Weise zu verstehn, daß er ihm etwas in seine eigne Küche bringen werde.

aufzuhellen, und das Herz zu veredeln, folglich fast alle freien Künste und Wissenschaften. *) Doch war Tonkunst als besondere Kunstform, nicht nur mit darunter begriffen, sondern vielmehr wesentliches und hauptsächliches Element, wie denn selbst die größten Männer Griechenlands darin unterrichtet waren. **) — Die oben angezeigte Ursache von der Todesart des Orpheus ist, so wie diese letztere selbst, zu problematisch, als daß man sich auf jene Sage verlassen dürfte; überhaupt sind die Nachrichten, die von diesem für die Kultur seines Zeitalters gewiß sehr bedeutenden Barden auf uns kamen, viel zu mannigfach, und haben zum Theil offenbar das Ansehn der Dichtung und Fabel. Homer unterrichtet uns dagegen von dem hohen Grade der Achtung, deren die Musik sowohl schon vor, als auch zu seinen Zeiten genoß. Wir wissen nehmlich theils aus ihm, theils aus dem Plutarch, daß schon Herkules, Cheiron und Achill die Musik übten. Nepos in der Vorrede zu seinen Biographien sagt vom Epaminondas, man habe es in Griechenland mit zu den Vorzügen dieses großen Mannes gezählt, daß er sich wohl auf Musik verstand, ein geschickter Tänzer und Flötenspieler war, und auch Cicero erwähnt seiner Verdienste um das Citherspiel. Zur Zeit des Perikles vollends hielt man die Erlernung der Musik für unumgänglich nöthig zur edleren Kultur. Er selbst hatte, so wie Sokrates, den Damon zum Musiklehrer, und das von Perikles erbaute Odeon war ganz eigentlich zu

---

*) Z. B. Dichtkunst, Tanzkunst, Mimik, selbst Dialektik, Rhetorik ꝛc.

**) Plutarchen zufolge warf man dem Themistokles und Kimon ihre Unerfahrenheit in der Tonkunst vor, und schalt sie roh, obgleich die Griechen sich erst nach den persischen Kriegen mit Eifer auf Musik legten. (Lies Meiners Geschichte des Ursprungs ꝛc. der Wiss. Lemgo bei Mayer. 1782.)

musikalischen Uibungen und Wettkämpfen bestimmt. — Meder und Perser zeichneten sich nie durch einen höhern Grad von Bildung aus, und behaupteten in Rücksicht der Künste nur einen sehr untergeordneten Rang. Es ist ein Vorwurf nicht sowohl für diese Tonkünstler, als vielmehr für diese Völker selbst, daß jene genöthigt waren, zu Fristung ihres Lebens Parasiten zu machen. Hätten sie eine bessere Behandlung, mehr Unterstützung und würdigern Lohn gefunden, so hätten sie auch als freie Männer die Kunst frei und würdig ausüben können. Auch die Egyptier haben in Sachen der Kunst keine entscheidende Stimme. Ihr Charakter war schon von Natur aus zu düster, zu sehr erschlafft unter dem Drucke des Kastensystems und despotischer Hierophantenherrschaft, folglich in jeder Hinsicht den Musen zu abhold, als daß die Künste, und so auch Musik insbesondere, hier jemals zu höherer Vollkommenheit gedeihen konnten. — Was der Stifter der kynischen Schule, Antisthenes, gegen diese Kunst äußerte, kann eben so wenig in Betracht kommen, da er jede feinere Kultur absichtlich vernachläßigte, und die Austerität seiner Sitten fast allgemein, selbst von seinem Lehrer Sokrates, und sogar von seinen eignen Schülern getadelt wurde. Eben so falsch und ungerecht sind die Begriffe der übrigen Gegner der Tonkunst, und die Quellen, woraus sie entspringen, sind entweder Unbekanntheit mit dem Wesen der Kunst überhaupt, oder schiefe politische Maximen, oder endlich auch ungeschickte Anwendung gewisser Formen der Tonkunst. Der Auktorität des Kirchenvaters Athanas läßt sich die eines Ambrosius entgegenstellen; denn dieser führte die Musik beim Gottesdienste wieder ein. — Auch unter den neuern ausgezeichneten Literatoren gibt es manche, und darunter selbst Dichter, welche die Musik nicht liebten. So sollen z. B. Pope, Lessing und Willamov keine Freunde derselben gewesen seyn. Viel beträchtlicher ist jedoch die

Zahl großer Männer unter den Musikfreunden. Statt aller sey hier nur der eine Shakespeare genannt. Dieser war solch ein entschiedener Freund und Bewunderer der Tonkunst, daß er in seinem Enthusiasm Unempfindlichkeit für solche geradezu für ein Zeichen böser Gemüthsart erklärte. Ohne Zweifel ging er hierin zu weit; denn es ist noch die Frage, ob musikalisches Gefühl und Gehör nicht verschieden sind, und ob ersteres nicht ohne das letztere Statt finde? Auch zeugt die Erfahrung, daß es selbst unter den Nichtfreunden der Musik sehr rechtliche und achtungswerthe Männer gibt.

IV. Die Tanzkunst galt den Römern noch zur Zeit der Republik für unanständig und unwürdig. Keine Frau, die auf Zucht und guten Ruf hielt, hatte jemals bei ihnen getanzt. Daraus erklärt es sich, wie Sallust die Sempronia mit den Worten tadeln konnte, sie habe sich mehr, als eben recht und ziemlich ist, auf Gesang und Tanz verstanden. In der Rede Cato's gegen den Luc. Licin. Muräna, worin dieser beschuldigt ward, das Konsulat durch Bestechung erschlichen zu haben, kam unter andern auch der Punkt vor, daß Muräna während seines Aufenthalts in Asien getanzt habe. Zu seiner Vertheidigung hielt Cicero bekanntlich eine eigene Rede. Er bewies aber in dieser nicht etwa, daß Muräna nichts Unschickliches damit gethan habe, sondern er läugnete das Faktum, und suchte M.'s Ehre durch folgenden Syllogism zu retten: „Kein nüchterner, besonnener Mann tanzt; M. ist aber als ein sehr nüchterner, besonnener Mann bekannt; folglich kann er auch gar nicht getanzt haben." — Aber die Römer waren überhaupt zu sehr in den Ernst des Lebens versenkt, zu sehr in Anspruch genommen von Staatsgeschäften, um der Kunst in allen Formen, unbefangen und mit theilnehmender Empfänglichkeit entgegen zu gehn. Ihnen gegenüber stehn auch hier wieder die heitern, kunst-

befreundeten Griechen, die den Tanz allgemein liebten. Jeder Volksstamm derselben hatte seine eigenen Nazionaltänze, und auch Tanzkunst, die man aber freilich nicht blos in unserm gewöhnlichen Sinne, nehmlich als bloßen Verein mannigfach beschriebener Linien zu Einem, sondern zugleich als die Kunst des Geberdenspiels betrachtete, gehörte mit zur Musik in weiterer Bedeutung; wenigstens machte sie den Uibergang von der Gymnastik zu dieser, und war auf jeden Fall ein wesentlicher Bestandtheil liberaler Kultur. Die Arkadier wurden bis in ihr zotes Jahr in der Tanzkunst unterrichtet, und mußten jährlich einmal ihre Fertigkeit darin auf dem Theater ablegen. Die Sparter übten sich auf das eifrigste in der Tanzkunst, und rühmten sich, den ersten Unterricht hierin von Kastor und Pollux erhalten zu haben. Sokrates befliß sich derselben noch in seinem Alter; er zählte sie sogar zu den erhabensten Künsten, und behauptete, sie sey zugleich mit der Welt entstanden, und Eros sey ihr Schöpfer. Bei den Thessaliern war die Tanzkunst so hoch geachtet, daß sie ihre Heerführer Vortänzer (praesules) nannten. Die Jonier und die Bewohner von Pontus kannten kein größeres Vergnügen, als den Tanz. Bei vielen Völkern des Alterthums, wie z. B. den Griechen, Hebräern, gehörte übrigens der Tanz mit zur gottesdienstlichen Feier; selbst bei den Römern, die ihn doch sonst geringschätzten, ward er dazu angewandt. — Unter den Neuern erklärte sich vornehmlich Petrarch gegen den Tanz, weil Frauen und Jungfrauen so oft schon dabei erlernten, was sie nicht wissen sollten, weil sie nur zu oft Tugend, Scham und Ehre dabei einbüßten. Sein Tadel trifft jedoch nur die Gesellschaftstänze, die gewöhnlich, fern von jedem höhern ästhetischen Verdienste, blos Vergnügen zum Zwecke haben.

V. Die Schauspielkunst stand ebenfalls in sehr üblem Rufe bei den Römern. Kein Schauspieler konnte

zu öffentlichen Aemtern und Ehrenstellen gelangen, und wagte es ein freier Bürger, in irgend einem Drama (mit einziger Ausnahme der Atellanen *) aufzutreten, so war er, den bestehenden Gesetzen zufolge, sofort des Bürgerrechts verlustig, und für ehrlos erklärt. Beinahe strenger noch verfuhren die Massilier; denn diese verjagten die Schauspieler sammt und sonders aus ihrer Stadt, indem sie ihre ganze Kunst als unverträglich mit den guten Sitten, ja als ein wahres Verderben derselben ansahen. (S. Val. Max. Lib. II. c. 6. exempl. 7.) Tiberius endlich erlaubte den Schauspielern bald nirgends anders als im Theater sich sehen zu lassen, und vertrieb sie zuletzt, wie Tacitus (Annal. I. 77. IV. 14. 15.) berichtet, aus ganz Italien, woran aber freilich die damals aufs höchste gestiegene Unsittlichkeit derselben Schuld war. Selbst in den größten römischen Schriftstellern finden sich übrigens sehr ungünstige Aeußerungen gegen das Theaterwesen. So tadelt Cicero sogar die Heroen der griechischen Tragödie, Aeschylos, Sophokles und Euripides wegen des Unheils, das durch sie angerichtet werde; **) so erklärt Seneka geradezu: es sey nichts verderblicher für die guten Sitten, als ins Schauspiel zu gehn, indem man habsüchtiger, ehrgeiziger, üppiger, grausamer, unmenschlicher dorther zurückkehre; ***) und selbst der sonst so schlüpfrige Ovid versichert, der Frauen keusche Schamhaftigkeit finde

---

*) S. Hartmanns Gesch. der Poesie. 1. B. S. 637.

**) Tusc. quaest. 2, 10 und 4, 32. Siehe auch Ebend. 2. B. 11. S. 27. — Auf ähnliche Art hat man es dem unsterblichen Verfasser der Räuber zum Vorwurfe machen wollen, daß zügellose Burschen durch ihn verleitet würden Räuber zu werden.

***) Nihil vero est tam damnosum bonis moribus, quam in aliquo spectaculo desidere. Tunc enim per voluptatem facilius vitia surrepunt. Quid me existimas dicere? Avarior redeo, ambitiosior, luxuriosior? Imo vero crudelior et inhumanior.

nur zu leicht im Theater ihr Grab. *) Auf ein gemeinsames Prinzip lassen sich nun diese Vorwürfe sammt und sonders nicht zurückführen. Zuverläßig aber liegt der Grund hievon nicht in der Schauspielkunst selbst, (die es als solche so wenig wie irgend eine andere schöne Kunst auf Unsittlichkeit anlegen kann) sondern bald in unrichtigen Begriffen von dem Wesen und den Verhältnissen des Theaters; bald in der wohlgemeinten patriotischen, aber unkünstlerischen Besorgniß übler Einflüße auf den Volkscharakter; bald in der Verderbtheit dieses letztern selbst, der alles zum Bösen kehrt; bald in der ungerechten Verwechslung der tadelhaften Sitten so mancher Schauspieler mit der Sittlichkeit der Kunst selbst, oder in der Immoralität gewisser, bestimmter theatralischer Kunstwerke; bald endlich in eingewurzelten Vorurtheilen gegen den Schauspielerstand. Wie sehr diese auch schon zu Cicero's Zeiten in Rom herrschend waren, sagt nichts bestimmter und stärker aus, als das Urtheil, welches er über Roscius, seinen Freund und Lehrer in der Deklamazion, fällt. „Roscius, sagt er, ist ein solcher Künstler, daß er allein auf der Bühne gesehen zu werden verdient; er ist aber zugleich ein solcher Mensch, daß er allein werth wäre, die Bühne nie zu betreten. **) — Solche Vorurtheile gegen den Stand, zugleich aber auch nur zu oft gegen theatralische Kunst selbst, fanden sich jedoch nicht nur im ehmaligen Rom, sondern auch sonst noch in vielen andern Staaten. Selbst

---

*) (Art. amat. L. I. v. 99, 100.) Spectatum veniunt, veniunt spectentur ut ipsae; Ille locus casti damna pudoris habet.

**) Etenim cum artifex ejusmodi sit, ut solus dignus videatur esse, qui in scena spectetur: tum vir ejusmodi est, ut solus dignus videatur, qui eo non accedat. (Cic. orat. T. 1. p. 41.)

in Deutschland dauerte der Wahn dagegen bis um die Mitte des vorigen Jahrhunderts. Mit diesem Irrwahne so mancher Völker kontrastirt nun wieder die Uiberzeugung der Griechen, die auch hier, wie in tausend andern Fällen, die aufgeklärteren sind. Nepos sagt uns, daß es bei ihnen Niemanden zur Unehre gereichte, (wenigstens Männern und Frauen nicht, wenn man gleich gegen Jungfrauen strenger war) auf der Bühne aufgetreten zu seyn. Sogar der Weg zu den bedeutendsten Staatsämtern stand dem Schauspieler noch immer offen. So übertrugen die Athener dem tragischen Schauspieler Aristodem öfters das Amt eines Gesandten an K. Philipp von Macedonien in den wichtigsten Kriegs- und Friedensgeschäften, und Aeschines, früher auch ein tragischer Schauspieler, gelangte späterhin als ausgezeichneter Staatsredner zu hohen Ehren in Athen. *) — Das Vorurtheil der Deutschen gegen diese

---

*) Es läßt sich jedoch nicht läugnen, daß Schauspieler und Schauspielkunst auch in Griechenland ihre Gegner hatten. Auch soll Solon, als er, bereits ein Greis, den Thespis zum erstenmal spielen gesehen, diesen am Schluße gefragt haben: Ob er sich nicht schäme, vor so vielen Zeugen zu lügen? und auf die Antwort, daß dies im Scherze wohl erlaubt sey, ergrimmend ihn mit seinen Darstellungen aus Athen verwiesen haben. Er schlug dabei unwillig mit dem Stab auf die Erde und sagte: Wenn wir ein solches Spielwerk billigen, und Eingang bei uns finden lassen, so wird es sich bald auch in unsre Verträge und übrigen Geschäfte einschleichen. — Hieran war aber doch wohl nur Mangelhaftigkeit des ersten rohen Kunstversuches und unrichtige Ansicht der Kunst von Seite Solons Schuld. (Plutarch im Solon.) — Agesilaus zeigte nicht minder Geringschätzung dieser Kunst, indem er den Kallipides, den berühmtesten griechischen Tragödienspieler, der von ihm mit Achtung bemerkt zu werden wünschte, auf ächtlakonische Art mit der Frage demüthigte: Bist du nicht der Mime Kallipides?

Kunst entsprang aus einer irrigen religiösen Ansicht; es verlor sich jedoch mehr und mehr, als endlich geistliche Orden biblische Gegenstände zu Dramen wählten, und diese wirklich aufführten.

VI. Malerei und Skulptur mußten sich den Vorwurf gefallen lassen, daß sie zur Abgötterei und Unzucht verleiteten. Aus diesen Gründen war es daher mit beiden Künsten schlecht bestellt bei den Hebräern und Persern. Die erstern hatten bekanntlich ein ausdrückliches Religionsgesetz, das ihnen die bildliche Darstellung der Gottheit, also gerade des höchsten aller Ideale, des Götzendienstes wegen untersagte, die Malerei aber scheinen sie als eine dienstbare Magd der Wollust betrachtet zu haben. Eine Stelle im Hesekiel sagt sogar ausdrücklich, sie diene nur dazu, eine unziemliche Augenlust zu befördern, und Unzucht zu mehren. *) Auch die Perser fanden in der Darstellung des

---

Eine Aeußerung, die wohl nur aus dem ungriechischen, zu einer liberalen Kunstwürdigung unfähigen Charakter Sparta's hervorging. — Ferner verbannte Plato die Schauspieler aus seiner Republik, wie bereits erinnert worden. Aber, obgleich Cicero ihm mit den Worten beipflichtet: Recte a Platone educuntur e civitate, quam finxit ille, quum optimos mores et optimum reipublicae statum exquireret, so hatte doch Plato gewiß keinen andern Grund, als den schon genannten einer zwar patriotischen, aber unkünstlerischen Besorgniß, Schauspiele dürften auf die Sittlichkeit des Volkes einen üblen Eindruck machen.

*) Cap. 23. V. 13. Und ich sahe, daß sie beide (nehmlich Jerusalem und Samaria) auf einem unreinen Wege gingen.

V. 14. Aber diese mehrte ihre Unzucht: denn, wenn sie Männer auf der Wand gemalt sah, nehmlich die Bilder der Chaldäer, mit Farben ausgestrichen,

V. 15. Welche mit Gürteln an ihren Lenden umgürtet waren, und bunte Tulbans auf ihren Häuptern trugen, auch alle wie Fürsten anzusehen waren, und die Bilder der Kinder Ba-

Nackten etwas Unziemliches und Immoralisches, und Bildnisse der Gottheit waren auch ihnen aus Religionsgrundsätzen verboten. Noch weiter geht dies Verbot bei den Moslemim, denn bei diesen dürfen sogar lebende Personen nicht abgebildet werden. Zum Glücke können indeß alle diese Völker über die genannten Künste nicht entscheiden. Denn entweder fehlt es ihnen an hinreichender Geschmackskultur dafür, oder sie sind, wie die Muhamedaner, völlig als Barbaren zu betrachten. Aufs gelindeste ausgedrückt, ist der Grund ihrer ungünstigen Urtheile — frommer Wahn; und diesen konnte offenbar nur der Mißbrauch der Kunst, nicht die Kunst selbst veranlassen.

VII. Gegen Künste und Wissenschaften überhaupt deklamirt ein Sonderling von einem Gelehrten des 16ten Jahrhunderts, Heinrich Corn. Aggrippa von Nettesheim in seinem Werke: de incertitudine et vanitate omnium scientiarum, Lugduni, 1624, welches jedoch hier mehr seiner Seltsamkeit wegen angeführt wird, als daß es wirklich einer ernsten Widerlegung bedürfte. Er schilt die Poesie die Mutter alles Irrthums, beschuldigt sie künstlicher Lügenhaftigkeit in reizender Gestalt, und findet ihren Effekt dem Biß toller Hunde ähnlich. — Der Redekunst macht er Täuschung zum Vorwurf — der Tonkunst den Charakter eines gewissen Leichtsinns, welchen sie den Menschen, vornehmlich aber jenen mittheile, die sich zu Ausübung derselben verlocken lassen. — Der Tanzkunst legt er Verführung der Unschuld zur Last — der Schauspielkunst, sie sey eine schimpfliche Geschicklichkeit, wor-

---

bels und der Chaldäer, nach des Landes Weise, darin sie geboren waren:

V. 16. Gewann sie brünstige Liebe gegen sie durch unziemliche Lust ihrer Augen, und sandte Bothen zu ihnen ins Land der Chaldäer ꝛc.

an auch nur Geschmack zu finden, schon Sünde wäre — der Malerei, daß sie ein Ungeheuer — der Bildnerei, daß sie eine Erfindung des Satans sey, und zu Eitelkeit, Wollust und Unglauben verführe. — Im Grunde war es vornehmlich gelehrte Ostentazion, was diesen Schriftsteller zu dergleichen Behauptungen vermochte. Denn er glaubte mittelst des frappanten Aushängeschildes: Von der Eitelkeit aller Wissenschaften, am schnellsten ein neugieriges Publikum um sich zu versammeln, und seine gelehrten Einsichten in der Geschichte der Künste und Wissenschaften am bequemsten und vortheilhaftesten in Umlauf zu setzen. — Dies also, nicht aber eine ernsthafte Kriegserklärung gegen Kunst und Wissenschaft war seine Absicht. Blos aus Paradoxie nahm er Miene eines Gegners dieser letztern an. Uibrigens ist er reicher an gelehrten Citaten und Auktoritäten, als an Beweisen.

VIII. Weit mehr Rücksicht und genauere Betrachtung verdient hier J. J. Rousseau's berühmte Preisschrift über die Frage: Ob die Wiederherstellung der Künste und Wissenschaften zur Reinigung und Veredlung der Sitten beigetragen habe? welche im Jahre 1750 von der Akademie zu Dijon gekrönt ward. In dieser, mit vielem Scharfsinn und einer glänzenden oratorischen Darstellungsgabe geschriebenen, Abhandlung wollte R. die Schädlichkeit der Kunst und Wissenschaft beweisen. Sein Raisonnement ist, der Hauptsache nach, folgendes: „Der rohe Mensch, wie er aus den Händen der Natur kommt, ist mannhaft und stark; Jagd und Krieg seine Lieblingsbeschäftigung; der Sieg sein Gefährte, wohin er sich wendet. Aber Jagd und Kampf sind nun glücklich geendet. Jetzt ergötzt er sich mit Mahlzeiten, bald auch mit Gesang und Tanz. Der Reiz dieser geselligen Freuden nimmt ihn mehr und mehr gefangen, und schon dünken ihm Fried' und Ruhe süßer und wünschenswerther, als der

Krieg mit seiner Mühsal. Er wird weichlicher, und der ehemalige Sieger unterliegt nun in neuen Schlachten. Nun finden sich immer mehrere von den Kindern des Müssiggangs, d. h. den Künsten und Wissenschaften ein, und schon empfängt man die reizenden Sirenen mit offnen Armen. Nicht lange, so herrschen Uippigkeit und Luxus. Verweichlichung, Entnervung, und das ganze Heer von Lastern, ihr Gefolge, tritt nunmehr auf, und hat in Kurzem überhand genommen. So wird nun der gerade, rechtliche Mannssinn zu eitler Galanterie herabgewürdigt, der Patriotism zu geschmeidigem Sklavensinn umgeformt." — Diese Anschuldigung der Kunst und Wissenschaft, als der Urquellen des Sittenverfalls, sucht er nun mit Daten aus der alten Geschichte zu belegen, indem er fortfährt: „Egypten, dies fruchtbare Klima unter einem ehernen Himmel, die gefeierte Landschaft, aus welcher einst Sesostris auszog, die Welt zu erobern, ward die Mutter der Philosophie und der schönen Künste, und bald darauf ein Raub des Cambyses, später der Griechen, Römer, Araber und endlich der Türken. Griechenland, so lang ihm die Künste fremd blieben, war das Land der Heroen. Seinen nachmaligen Fortschritten in Künsten und Wissenschaften folgte bald Zügellosigkeit der Sitten und das Joch der Mazedonier. Rom, gegründet von einem Hirten, und emporgehoben von Ackerleuten, fing an auszuarten zur Zeit des Ennius und Terenz; aber nach den Oviden, Catullen und Martialen ward es der Schauplatz der Laster, die Schmach der Völker, das Spiel der Barbaren. Ganz anders war der Fall bei Völkern, die sich vor der Ansteckung des eitlen Wissens frei erhielten, z. B. bei den Persern, bei denen man Tugend lernte, wie bei uns Wissenschaft, die Asien so leicht unter ihre Bothmäßigkeit brachten, und allein der Ehre genoßen, daß ihre Verfassung für einen philosophischen Roman angesehen ward; bei den Sky-

then, von welchen uns so viel Rühmliches aufbehalten wurde; bei den Deutschen, bei deren Sitteneinfalt, Unschuld und Tugend die Feder eines Tacitus so gern verweilte. Sparta endlich, ein Staat mehr von Halbgöttern, als Menschen, verjagte Kunst und Künstler, Wissenschaft und Weise aus seinen Gränzen, indeß zu Athen der Tyrann Pisistrat Homers Werke mit so vieler Mühe sammelte. Jenes errang dadurch die Oberherrschaft, und ward Tugendschule; diesem brachte die Unterstützung der Künste Sittenverderbniß und Untergang. Uiberhaupt sank Griechenland, das einst zweimal und zwar zuerst vor Troja, dann unter Miltiades und Themistokles über Asien siegte, von seiner Höhe herab, als seine Sitten durch Künste und Wissenschaften ausarteten."

In Rücksicht dieser Beschuldigungen der Kunst und Wissenschaft von Seite Rousseau's diene folgendes schon als vorläufige Gegenerinnerung. R. war theils seinem Genius nach, theils durch seine Schicksale zu einiger Vorliebe für das Seltsame, von der herrschenden Uiberzeugung Abweichende, gestimmt. Hiezu kommt, daß sein Freund Diderot ihn noch besonders aufmunterte, den Gegenstand von einer andern Seite anzusehen, als er zuverläßig von den Meisten würde betrachtet werden, und so das Problem auf eine Art zu lösen, die, wenn gleich den Künsten und Wissenschaften nicht vortheilhaft, dennoch ihm selbst mehr Gelegenheit böte, Witz, Scharfsinn und Originalität zu bewähren. R. faßte also den Gegenstand absichtlich von falscher Seite auf, und stellte ihn in schiefem Lichte dar. Unmöglich hätte er sonst bei kritischer Würdigung der Sache die dunkeln Zeiten des Mittelalters so ganz stillschweigend übergehn können, welche mit den Perioden griechischer Kultur einen so grellen Abstich bilden, und wenigstens auf negative

Weise nicht anders als günstig für die Vortheile der Kultur durch Kunst und Wissenschaft zeugen können.

Insbesondere läßt sich auf Rousseau's Behauptungen entgegnen:

1) Kann es nicht für unbestreitbare Sache gelten, daß der rohe Mensch immer stark und kräftig aus den Händen der Natur kömmt. Vielmehr zeugt die Erfahrung, daß Himmelsstrich, Klima, Nahrung der Eltern ꝛc. hier mancherlei bedeutende Ausnahmen machen. Eben so wenig läßt es sich darthun, daß Künste und Wissenschaften, und zwar sie allein, diese Stärke herabstimmen, und den Menschen weichlich machen. Wäre aber auch Beides gewiß, so müßte doch immer vorerst bewiesen werden, was nicht zu beweisen ist, nehmlich, daß der Mensch mit bloßer Erhaltung und Steigerung einer rohen physischen Kraft, selbst auf Kosten der ihm ursprünglich eingebornen Geistes- und Gemüthsbedürfnisse, daß er mit der bloßen Sorge für physisches Daseyn, selbst auf Kosten eines wahrhaft humanen Lebens, das Ziel seiner Bestimmung erreiche. Frei und unabhängig von außen mag sich eine rohe, kräftige Nazion erhalten, in Zeiten nehmlich, wo physische Kraft noch allein den Sieg erringt; aber diese Freiheit und Unabhängigkeit — so hohe, köstliche Güter des Lebens sie auch sind — können doch darum noch nicht als letztes Ziel der Menschheit, sie müssen vielmehr selbst erst als Vorbedingung und Mittel zu allseitiger humaner Kultur betrachtet werden. Der physisch Starke kann sich wohl der Herrschaft ermächtigen über den physisch Schwachen; aber nur ein Skythe könnte behaupten wollen, dies sey Naturgesetz, oder es werde eben so durch Vernunft gerechtfertigt, als durch Erfahrung bestätigt. *) Weit mehr

*) Wär' es überhaupt Naturgesetz (was es doch nicht ist), daß Ein Volk die übrigen beherrsche, so würde das humanste,

entspricht doch wohl dem Begriff der Humanität, und folglich auch der Bestimmung des Menschen das Streben nach Vollkommenheit jeder Art, so zwar, daß intellektuelle und moralische Kultur in harmonischer Uibereinstimmung mit der physischen immer allgemeiner nnter dem Menschengeschlechte herrschend werden.

2) Allerdings ist zwar der Friede, wie Cassiodor sagt, Vater der schönen Künste und so auch der Wissenschaften; denn unstreitig können sie nur bei äußerer und innerer Sicherheit eines Staates gedeihen. Aber was ihnen hier zum Tadel gereichen soll, ist gerade ihr höchster Ruhm. Der Krieg kann unmöglich letzter Zweck der Menschheit seyn. Würde er je allgemeiner Grundsatz, so müßte er das ganze Menschengeschlecht zerstören, und mit diesem endlich sich selbst aufheben. Er kann also höchstens als ein oft unvermeidliches Mittel zu einem wirklichen großen Gute, dem Frieden, betrachtet werden, bleibt aber auch so nur ein nothwendiges Uibel. Eine sophistische Wendung ist es übrigens, wenn R. Frieden und Müssiggang miteinander verwechselt. Sie sind nicht identisch, außer etwa in ganz militärischen Staaten, die aber eben deshalb schon auf einer falschen Basis ruhen, wie z. B. der Spartanische, der zu seiner Aufrechthaltung das oft unmenschliche Geißeln schuldloser, das Aussetzen gebrechlicher Kinder, Druck der unglücklichen Heloten, Lösung der Familienbande, und Mannweiber auf Kosten aller wahren Weiblichkeit bedurfte.

3) Ist auch der Vorwurf höchst ungerecht, daß Künste und Wissenschaften Kraft und Muth der Völker lähmen,

---

als das mündige, allein Befugniß und Würdigkeit dazu besitzen.

Gewalt und Stärke gibt kein Recht, die Schwachen zu unterwerfen, sondern legt ihren Besitzern blos die natürliche Pflicht auf, sie zu beschützen.

Sklaven aus Männern, lasterhafte aus tugendhaften Menschen machen; denn

a) gerade sie nähren und stählen vielmehr Muth und Thatkraft durch ein ihnen eigenthümliches höheres Vermögen, nehmlich durch die Ideale, welche sie von Wahrheit, Pflicht und Recht aufstellen, und durch die Begeisterung, die sie dafür erwecken; Gründe zu einer edlen und großen Handlungsweise, die dem rohen Halbmenschen ewig fremd bleiben.

b) Umgekehrt verweichlichen und erschlaffen gerade solche Völker, bei denen die Zeit des Friedens eigentlich Periode des Müssiggangs wird, d. h. die sich in solcher weder mit Kunst noch Wissenschaft beschäftigen, sondern sich blos dem gemeinen Sinnengenuß überlassen. Davon zeugt schon der Umstand, daß völlig entnervte, in Trägheit und Sklaverei versunkene Völker, wie z. B. die Türken, sich auch nie in Kunst noch Wissenschaft hervorthaten; dies belegt auch die Geschichte mit dem Beispiele der ehemaligen Perser, *) und der Portugiesen neuerer Zeit.

c) Was sich nur immer in politischen, bürgerlichen und häuslichen Verhältnissen der Menschen Gutes, Edles und Ausgezeichnetes findet, ist Produkt des Verstandes und Genies, nicht aber blinder, regelloser Triebe. Was zeugt nun sprechender von Verstandes- und Gemüthskraft, als Künste und Wissenschaften? Wer also Gutes wünscht, und doch diese segnenden Genien der Menschheit befehdet, will den Effekt ohne die Ursache, folglich etwas Absurdes.

d) Alle die üblen Wirkungen, die R. den schönen Künsten und den Wissenschaften zur Last legt, entstehen blos

*) der Macedonier vor Philipp.

durch Mißbrauch und die Folgen desselben, Uibermaß, Luxus, Schmeichelei ꝛc. Diesem unweisen Mißbrauche nun (der freilich hier so gut, wie in allen menschlichen Dingen Statt findet) kann und soll eine gereinigte Philosophie vorbeugen, und es ist daher ungerecht und unlogisch zugleich, die Sache und die üble Anwendung derselben miteinander zu verwechseln.

*) Den Belegen, welche R. für die Schädlichkeit der Künste aus der Geschichte entlehnt, läßt sich eines Theils ihre Beweiskraft absprechen, andern Theils eine Menge historischer Daten entgegensetzen, welche gerade für das Gegentheil zeugen, und beweisen, daß Dichtungsgeist und Heroismus, bei gleichzeitiger Entfaltung, einander oft wechselseitig unterstützten. — Daß Egypten ein Raub so vieler Völker ward, davon liegt die Schuld nicht an seinen Künsten und Wissenschaften (die hier ohnehin die Blüthe höherer Vollkommenheit nie erreichten), sondern an der schlechten politischen, religiösen und militärischen Verfassung, an dem mannigfachen Drucke, worunter Kraft und Muth der Einwohner erschlaffen mußte. Griechen, Römer, und zum Theil selbst die Araber, die es eroberten, besaßen ja mehr Kultur als die Egyptier. — Griechenland hatte (die Sache nach ihrem innern Gehalte gewürdigt) zu den Zeiten der vorwärts geschrittenen, und selbst der höchsten Kultur, wie z. B. nach den Pisistraten, und selbst unter und nach Perikles, wohl eben so seine Heroen, als ehmals; *)

---

*) Miltiades. Themistokles. Aristid. Kymon. Thrasybulus. Perikles. Conon. Chabrias. Timotheus. Epaminondas. Pelopidas. Timoleon. Philopömen.

nur erschienen die spätern nicht mehr in demselben vollen Lichte der Göttlichkeit, womit Dankbarkeit und Wunderglaube früherer Zeiten das Ungewöhnliche so gern umkleidet, und worin oft selbst eine hellere Nachwelt die Thaten der Vorzeit aus Verehrung für das Alterthum zu erblicken pflegt. Wären die Griechen durch die Künste so sehr entnervt worden, als R. ihnen Schuld gibt, so konnte Alexander unmöglich die Welt mit ihnen erobern. — Für Rom war der übergroße Reichthum, den es aus allen Ecken der Welt zusammenschleppte, und dem nun, wie überall, wo ihm die Weisheit nicht zur Seite geht, Unmaß und Uippigkeit auf dem Fuße folgten; die Habsucht, die nun auch unter den Niedrigsten einriß, und sie immer mehr von der alten Rechtlichkeit entfernte; der Sturz von Karthago, nach welchem es nichts mehr von außen zu besorgen hatte; seine innern bürgerlichen Zerrüttungen, schlechte Regierungen ꝛc. ꝛc., nicht aber Virgil und Horaz Ursache des Verderbens. Den Persern läßt sich ihre frühere Sitteneinfalt zugestehn, obgleich Xenophon seinen Cyrus zuverläßig nicht nach historischen Urkunden der Wahrheit gemäß geschildert, sondern in solchem blos das Ideal eines vollkommenen Regenten nach Sokratischen Prinzipien aufstellen wollte, und daher die ganze Verfassung der Perser unendlich verschönerte. Aber welches Volk, möchte man dabei fragen, war auch schon von seinem Ursprunge her verderbt? Und dennoch, was ward später auch ohne Kunst und Wissenschaft aus den Persern? — Von den, bei ihrer ungemeinen Ausdehnung wenig bekannten Skythen ließ sich freilich des Schönen gar Manches sagen. — Die Zusammenstellung der

Römer zur Zeit ihrer größten Verderbtheit mit den Deutschen, deren Sitten damals allerdings noch sehr einfach waren, muß nothwendig auf jene ein sehr ungünstiges Licht werfen, obgleich die Künste und Wissenschaften der Römer zuverläßig nicht daran Schuld sind. — Gegen die Tugendschule Sparta läßt sich gar Manches mit Fug und Recht erinnern. Dies bewähren zum Theil schon die früher angegebnen Daten. Aber noch mehr. Nicht selten erlaubten sich die Sparter die größten Ungerechtigkeiten sogar gegen ihre eignen verdienstvollsten Feldherren. *) Oft waren sie die bundbrüchigsten, und die heiligsten Eide galten ihnen nichts, wenn sie durch den Bruch derselben ihren Vortheil zu finden glaubten. **) Nur zu oft waren Ehrgeiz und Herrschsucht die einzigen Triebfedern ihrer gefeierten Großthaten. — Von der andern Seite fehlt es auch nicht an historischen Beweisen für die Wahrheit der Behauptung, daß Kunst- und Heldengeist einander oft wechselseitig förderten. So z. B. lebte und sang Homer eben nicht sehr lange nach Ilions Eroberung. Tyrtäos dichtete seine Kriegslieder als Anführer der Sparter gegen die Messenier. Die Poesie der Araber war zu ihrer vollsten schönsten Blüthe gediehen, als die Siegesfahnen dieses tapfern Volks in drei Welttheilen wehten. Ossian sang seine unsterblichen Gesänge mitten im Kriege, in welchen er als Kämpfer für sein Vaterland

---

*) Tugend und Gerechtigkeit war ihnen sammt und sonders (selbst ihren Feldherren Lysander und Agesilaus) ein Bestreben, das Beste des Vaterlandes zu befördern, gesetzt auch, es geschähe auf Kosten der ganzen übrigen Menschheit. (S. Meiners Gesch. der Wiss. 2. B. S. 336.)

**) S. Meiners Gesch. d. Wiss. 2. B. S. 276 — 277; 328 — 332; 343 — 345; 541 — 542.

selbst mit verflochten war. Camoens schrieb sein Epos, die Lusiaden, um dieselbe Zeit, als die Portugiesen die Herrschaft über Ostindien errangen. England war zur Zeit der Königin Elisabeth gerade in einen Krieg mit Spanien verwickelt, focht siegreich gegen das letztere, und hatte zwei der trefflichsten poetischen Genies aufzuweisen, Spencern nehmlich und Shakespearn, einen der größten Dichter, die je die Welt gesehen. Die Minnesänger der Deutschen fallen in die Zeit der Kreuzzüge im 13ten Jahrhundert.

4) Rousseau gesteht es zwar in einer Stelle seiner Preisschrift den Künsten zu, daß sie im Stande seyen, die Sitten zu verfeinern, fügt aber sogleich als eine den Künsten nachtheilige Bemerkung hinzu, Verfeinerung sey noch verschieden von Verbesserung. Aber auch dies zugegeben, bleibt es doch immer gewiß, daß Verfeinerung wenigstens der Rohheit und Barbarei vorzuziehen ist. Nicht den Künsten, wohl aber den Nazionen gereicht es zum Vorwurf, wenn sich deren finden, die bei bloßer Glätte und Schimmer der Außenseite stehn bleiben; denn ihre Schuld ist es, daß sie nicht tiefer in den Geist von Kunst und Wissenschaft eindrangen, und durch einen zu seichten Trunk aus dem Musenquell sich nur berauschen, statt ihren Geist aufzuhellen.

5) Unläugbar ist es übrigens, daß die schönen Künste, gleich den edlern, aber auch zärtlichern Gewächsen eines mildern Himmelsstrichs, emsiger Pflege und Wartung bedürfen. Gedeihen, blühen und Frucht bringen können sie demnach in der Regel freilich nur bei Völkern, die nicht mehr mit der Befriedigung der ersten Lebensbedürfnisse zu ringen haben, sondern, fern von Mangel, bereits einer glücklichen Wohlhabenheit genießen. Unrichtig aber ist die

Voraussetzung, Wohlhabenheit und Uippigkeit seyen nothwendig Gefährten. Wo wir auch immer in der Geschichte beiden zugleich begegnen, fällt es doch weder der Kunst, noch der Wohlhabenheit an sich zur Last, sondern der Unweisheit im Lebensgenuße, die solche Völker, bei denen Kunst und Wissenschaft blühen, um so tiefer entwürdigt, je mehr Einsicht man an ihnen anzusprechen berechtigt ist.

Zweiter Abschnitt.

Vom Schönen.

Das Lebensprinzip aller freien Kunst und Kunstprodukte ist das Schöne. Es ist das, was jeder edlere Künstler, auch bei noch so verschiedenen Mitteln, darzustellen strebt, und es macht daher unstreitig den wichtigsten Abschnitt in einer Theorie der schönen Künste. Hätte es diese nur vorerst zu voller Klarheit über das Wesen des Schönen gebracht, so stünde es auch bei weitem nicht mehr so mißlich und schwierig um die Begründung einer ästhetischen Gesetzgebung, die den Künstler bei seinen Schöpfungen sicher zu leiten vermöchte, und dies ist ja doch der eigentlichste, es ist der Hauptzweck aller Kunstlehre. *) Daß aber trotz allen Bestrebungen alter und neuer Kunstphilosophen, die Natur des Schönen in helleres Licht zu setzen, doch immer noch so viel Dunkelheit darüber verbreitet ist, darf eben nicht befremden, wenn man auch nur bedenkt, was früher schon erinnert ward, und jedem sein eigenes Bewußtseyn sagt, nehmlich: daß alle Schönheit auf Empfindung beruht, und von Empfindung gewürdigt wird; denn

---

*) S. Bouterwecks Aesth. (erste Aufl.) 2. B. S. 308.

bekanntlich läßt sich nicht leicht etwas auffinden, das seiner Natur nach dunkler wäre, als das Irrgewinde in dem Erfahrungsgebiete der Empfindungen. So viele aber auch von den Versuchen, uns hellere Blicke in das Wesen des Schönen zu verschaffen, bisher ganz oder doch zum Theil mißlangen, so bleiben sie darum dennoch nicht minder achtungswerth, als sie zu Erforschung des Schönen nöthig, oder doch, dem stufenweisen Gange des menschlichen Geistes nach, dabei unvermeidlich waren.

Etymologie des Wortes: Schön, und Bemerkungen darüber.

Ohne Zweifel ist das Gesicht derjenige Sinn, mittelst dessen wir die meisten Vorstellungen erhalten; daher denn auch so viele Ausdrücke in der Sprache zunächst für das Auge berechnet sind. *) Derselbe Fall ist es mit dem Worte: schön, welches höchst wahrscheinlich von scheinen, d. i. glänzen, hell und blank seyn, abgeleitet ward. Darum aber beschränkt sich der Ausdruck Schönheit noch keineswegs ausschließlich auf optische Gegenstände. Dafür zeugt schon Sprachgebrauch; denn er wendet dieß Wort auch bei Gegenständen des Gehörs, ja sogar bei völlig immateriellen, abstrakten Dingen an, wie man denn Ideen, Empfindungen, Fikzionen, Sitten, Handlungen ꝛc. **) schön nennt. — In einem philosophischen, bedeutsamern Sinne ist übrigens alles Schöne eigentlich nur Schein, nehmlich: Widerschein einer höhern, vollkommenern Idealwelt, deren Strahlen, einzeln und zerstreut, sich unserm Blicke schon in der Natur, und mehr zu Gesammtbildern konzentrirt, in freien Kunstwerken zeigen, um dies dürftige Leben zu

---

*) Licht, leuchten, Blitz, Glanz, Blick, blank, bleich, blaß, blau, roth ꝛc.

**) Ja unter gewissen Umständen sogar den Tod.

schmücken und zu erheitern. — Bemerkenswerth ist es außerdem, daß der Sprachgebrauch, wenn von sinnlichen Gegenständen die Rede ist, das Prädikat schön nicht leicht auf andere, als die des Gesichts und Gehörs anzuwenden pflegt, wenigstens nicht in ganz eigenthümlichem Sinne. Niemand sagt z. B. ein glatter (plastischer) Körper (glattes Elfenbein) fühlt sich schön an, und wenn man sonst, und in seltenen Fällen auch wohl jetzt noch die Ausdrücke gebraucht: die Blume riecht oder duftet schön, oder wohl gar: die Speise schmeckt schön; so geschah und geschieht dies doch nur im übertragenen Sinne, und findet sich gegenwärtig auch wohl eher in der Sprache der Kinder und Unkundigen, als in der bessern Umgangs- und in der reinen Schriftsprache. Jedermann spricht dagegen von schönen Gemälden, Bild- und Bauwerken, von schönen Tonstücken. Die wohlthuenden Gefühle und Empfindungen, welche von den Gegenständen anderer Sinne geweckt werden, nennt und nannte man von jeher lieber angenehm oder lieblich, ein Beweis, daß schon der Sprachgebrauch die Begriffe schön und angenehm gern von einander unterscheidet. *) Um so auffallender ist es daher, daß so manche Theoreten diesen Unterschied übersahen, und beide Begriffe zum Nachtheil der Geschmackskritik miteinander verwechselten.

---

*) Diese Bemerkung machte schon Sokrates, wie wir aus Xenoph. Denkw. (B. II.) und Plato's Hipp. maj. wissen. — „Unter den körperlichen Gegenständen, sagte er, sind nur allein diejenigen schön, die das Aug und Ohr angenehm rühren, alle andere hingegen, welche den übrigen Sinnen Vergnügen geben, sind nur lieblich oder angenehm. Der Grund, warum die erstern allein schön genannt werden, kann kein anderer seyn, als weil die angenehmen Empfindungen, die sie im Aug und Ohr hervorbringen, unter allen sinnlichen Vergnügungen die unschädlichsten und heilsamsten sind.“ (S. Meiners Gesch. d. Wiss. 2. B. S. 452.)

Plato's Philosophem über das Schöne.

Plato statuirt in seinen philosophischen Gesprächen ein dem Menschengeiste ursprünglich inwohnendes Ideal der Schönheit, und sucht diesen Gegenstand im Geiste seiner Lieblingshypothese von einer Präexistenz der vernünftigen Erdebewohner zu erklären. — Sein Raisonnement ist ungefähr folgendes: „Nur in Gott befinden sich die ewigen Urbilder aller Dinge, worunter nichts anderes zu verstehn ist, als die allgemeinen Begriffe von Gattungen und Arten, die alle wesentlichen Eigenschaften der Dinge enthalten und ausdrücken, und worauf die Gottheit bei Schöpfung der Welt, etwa wie der Künstler auf ein Ideal, hinschaute, so daß nach ihnen alle wirklichen Gattungen und Arten der Dinge hervorgebracht wurden. In jenen Urbildern oder Ideen nun besteht das eigentlichste, unwandelbare Wesen aller Dinge. Denn was an ihnen, insofern sie Sinneserscheinungen werden, der Wandlung oder der Vergänglichkeit unterliegt, ist eben darum nicht wirklich. Unwandelbar und ewig sind demnach allein Wahrheit und sittliche Güte, die sich daher auch in Gott, als dem vollkommensten Wesen, als der höchsten Weisheit und Güte, von Ewigkeit her befinden. Auch das echte Schöne muß sich also auf diese ewigen Musterbilder in Gott, Wahrheit und Güte, oder Weisheit und Tugend gründen, oder vielmehr, es kann nur durch sie bestehn, denn Weisheit und Tugend sind ewig, sind selbstständig, folglich absolut schön." — Nach den in dieser Schlußreihe vorkommenden Begriffen, die eigentlich die Grundlage der ganzen Platonischen Philosophie sind, fährt er nun also weiter fort: „Die menschliche Seele ist nichts anderes, als ein Dämon, der ehemals schon eines weit vollkommenern Daseyns im Anschaun der Gottheit genoß. Alle allgemeinen Begriffe von Gattungen und Arten, d. i. die

Ur- und Musterbilder, die sich in der Menschenseele finden, sind so, wie die Erklärungen derselben, überhaupt nichts weiter, als Uiberbleibsel von den Kenntnissen, die wir mittelst Abdrücken der ewigen Urbilder des Guten, des Gerechten, des Wahren ꝛc. in einem bessern Daseyn erhielten, also blos Erinnerungen aus diesem, die nur in Einigen mehr, in Andern minder verdunkelt sind. Dies ist denn also nothwendig auch der Fall mit dem Schönen insbesondere. Denn, wenn wir etwas schön finden, so geschieht es nur dadurch, daß wir aus jener vormaligen glücklichern Existenz des Schauens in Gott einen Widerschein von dem Urbilde der Schönheit in uns tragen, dessen wir bei der Rückerinnerung an solche inne werden." — Wiewohl nun aber Weisheit und Tugend allein selbstständig, ewig und unveränderlich sind, folglich auch alle echte Schönheit nur in ihnen zu finden seyn kann, so läßt doch Plato auch eine sinnliche Schönheit zu, wie er denn in mehrern seiner Schriften, besonders im Gastmahl, ausdrücklich eine verständige, sittliche und körperliche Schönheit unterscheidet. Nur behauptet er von dieser letztern, da alles Sinnliche der Wandelbarkeit unterworfen ist, so sey auch diese Art Schönheit blos relativ, ja sie sey überhaupt nur insofern vorhanden, als auch sinnliche Gegenstände noch an dem unwandelbaren idealen Schönen (dem Wahren und sittlich Guten) Theil nehmen, und diese hätten daher auch bald mehr, bald minder Gehalt, je nachdem ihr Antheil am geistigen Schönen größer oder kleiner ist.

Diesem Platonischen Philosophem liegt, neben dem Anziehenden für die Fantasie, unstreitig manches Wahre zum Grunde. So ist z. B. das intellektuell- und sittlich Schöne ohne Zweifel von selbstständiger Natur, es ist allgemeingültig, absolut, unwandelbar, weil es sich auf die ewigen Kriterien theoretischer und prak-

tischer Vernunft gründet; *) das physisch- oder sinnlich-Schöne hingegen ist nur relativ, wandelbar, weil die Sinnlichkeit, bei dem Streite, der oft zwischen den verschiedenen Trieben derselben Statt findet, und den unendlichen Modifikazionen einzelner sinnlicher Naturen ꝛc. nur zu oft im Zwiste mit sich selbst begriffen ist, weshalb denn auch der innere Gehalt des Sinnlichschönen zu- oder abnimmt, je nachdem es mit dem absoluten Schönen für die Intelligenz und Sittlichkeit näher verbunden, oder weiter davon entfernt ist. — Dennoch verschafft uns dies alles bei weitem keine hinreichende Aufklärung über die Natur des Schönen. Denn es frägt sich: Ist alles theoretisch Vollendete und moralisch Gute, ist selbst Tugend, als reiner Begriff betrachtet, schon Schönheit? — Vollkommenheit allerdings, aber noch nicht Schönheit. Das vollendetste System der Moral, ein System also, welches tiefgedachte, höchst fruchtbare Wahrheiten für die Moralität nach einem innigen Kausalnexus aufstellt, ist darum noch kein schönes Kunstwerk. Seneca's Tragödien, das Epos des Silius Italikus, Lichtwehrs Recht der Vernunft, so manche Gedichte von Creutz, Canitz, selbst so manche von Hagedorn, verschiedene von Iffands Dramen **) sind reich an wichtigen Wahrheiten und Sittenlehren, und doch fehlt allen diesen Schriften noch viel zu vollendeten schönen Kunstwerken. Ferner: Ein Reicher unterstützt eine dürftige, aber verdienstvolle Familie, ein Beamter erfüllt seine Berufspflicht um des Guten willen,

---

*) Auch die Stoiker bezeichneten die Tugend (metaphorisch) durch das Schöne (τὸ καλόν) und zeigten dadurch an, daß sie eine gewisse Gestalt der Seele darunter verständen, welche, so wie Schönheit des Körpers, durch sich selbst gefällt. — Daraus ist zugleich ersichtlich, daß sie den Charakter des Allgemeingültigen im Schönen wohl erkannten.

**) Z. B. die Reise nach der Stadt — Frauendienst ꝛc.

das die Folge strenger Pflichterfüllung ist; ein Rechtsgelehrter vertheidigt den schuldlos Gekränkten wider seinen verschmitzten boshaften Gegner mit all der Wärme, die ihm das Bewußtseyn einer guten Sache gegen die Anmaßungen der Widerrechtlichkeit einflößt; ja noch mehr, Jemand rettet das Leben eines Andern mit Aufopferung seines eigenen: alle diese Handlungen sind theils gesetzlich, theils sittlich gut, und sogar vortrefflich, aber blos darum, d. h. insofern sie blos von der praktischen Vernunft gewürdigt werden, noch nicht schön zu nennen. Es ist also immer noch ein Unterschied zwischen dem Vollkommenen für die Intelligenz und Moralität, und zwischen dem Schönen; folglich geben auch Plato's Ideen, wenigstens so, wie sie vor uns liegen, kein gnügendes Licht über die Natur des Schönen.

Note. Einige neuere Aesthetiker, *) die zwar mit Plato ein ursprüngliches Musterbild des Schönen in der Menschennatur annehmen, wornach alle für schön gehaltenen Natur- und Kunsterscheinungen von uns gewürdigt würden, übrigens aber sein Raisonnement nicht unterschreiben, geben uns im Grunde noch weniger Aufschluß, als ihr großer genialer Vorgänger. Theils erklären sie nehmlich das Wesen dieses Ur- und Musterbildes aus bloßen Verstandesgesetzen, folglich auf eine sehr einseitige und unzureichende Art, theils aber umgehen sie alle nähere Bestimmung desselben, und sagen geradezu: das Schöne lasse sich leichter empfinden, als erklären, leichter im Zauberlichte der Phantasie erblikken, als mit der Fackel der Vernunft beleuchten. Dies sind nun freilich unläugbare Wahrheiten, nur leider! allzu unfruchtbar sowohl für den Aesthetiker und seine Gesetzgebung, als für den schaffenden Künstler.

---

*) Hutcheson, Dubos.

Verschiedene Prinzipe des Schönen.

I. Einheit im Mannigfaltigen.

Die Vernunft ist in ihrer Thätigkeit an die Norm des Unbedingten gebunden. Sie strebt daher, ihrer Natur gemäß, nach Grundsätzen, über welche hinaus es keinen mehr gibt, und durch welche sie all dasjenige sich aneignet, was der Mensch mit Recht als sein wahres, inneres, bleibendes Eigenthum soll betrachten können. Es darf also nicht befremden, daß man auch das Schöne schon frühzeitig auf einen allgemeingültigen Grundsatz zurückzuführen bemüht war. Wäre nun das Schöne etwas blos Vernunftmäßiges, oder würde es blos durch Vernunft hervorgebracht, so hätte man mit diesen Bemühungen gewiß schon lange das Ziel erreicht; man wäre höchst wahrscheinlich bereits in die innerste Natur des Schönen eingedrungen, und die Lehre von solchem stünde nun als eine ganz auf Prinzipien a priori gebaute, folglich allgemeingültige, unerschütterliche Erkenntniß, d. i. als Szienz in strengster Bedeutung da, oder ließe sich wenigstens dazu steigern. Da aber jenes nicht der Fall ist, da selbst die Kriterien des Schönheitssinnes oder des Geschmacks, als des richtenden Vermögens über Schönheit größtentheils empirischen Ursprungs sind, so konnten auch alle diese Bestrebungen der Kunstphilosophen nie den vollsten günstigen Erfolg haben.

Der Grundsatz: Einheit im Mannigfaltigen, oder Einförmigkeit im Verschiedenartigen möchte wohl das älteste unter den vorhandenen Prinzipien des Schönen seyn. Der Weg, der dazu führte, war eben nicht mühsam. Denn auch dem flüchtigern Beobachter fiel es bald auf, daß jedes schöne Werk — so Natur- als Kunstprodukt — aus mannigfachen Theilen zusammengesetzt sey, die aber doch untereinander zu einem

Ganzen übereinstimmten, und so glaubte man denn das Wesen des Schönen in dem Begriffe: Einh. im M. aufgefunden zu haben. — Spuren dieses Grunsatzes, als Prinzips der relativen oder sinnlichen (anschaulichen) Schönheit, finden sich — wenn auch nicht eben am deutlichsten ausgedrückt, doch immer bemerkbar genug — sogar schon bei Pythagoras; denn dieser hatte, als letzten und obersten Gattungsbegriff aller Sinneserscheinungen, sowohl der Materie als der Form nach, das Eins angenommen, und letztere als Verbindung von Theilen zu einem Ganzen, d. i. zu einem Eins erklärt, auch dem Weltganzen eine runde Form beigelegt, weil diese von allen Figuren sich am meisten auf ein Eins, nehmlich das gemeinschaftliche Centrum aller Radien der Peripherie bezieht, folglich die vollkommenste sey. Ferner bei Plato, der, ob er gleich im größern Hippias weniger sagt, was das Schöne sey, als was es nicht sey, und im Phädros mehr von der Liebe zum Schönen, als vom Wesen des letztern selbst spricht, dennoch als Gesetz relativer Schönheit eine gewisse Regelmäßigkeit, Harmonie und Symetrie anzunehmen scheint, folglich immer auf Uibereinstimmung der Theile untereinander, auf Verbindung derselben zu einem Ganzen hindeutet. Endlich bei Aristoteles, der, um das Schöne desto leichter aufzufassen und übersehen zu können, von demselben in seiner Poetik eine gewisse Quantität, ein gewisses Maß fodert, worüber Mendelssohns Briefe über die Empfindungen (B. z.) nachzulesen sind, welcher diese Stelle mit gewohntem Scharfsinn erläutert. Bestimmter noch erklärt sich Aristoteles für diesen Grundsatz an einem andern Orte, wenn er den Künstler, besonders den dramatischen Dichter, auf Einheit im Verschiedenartigen anweist. — Der Erste aber, der sich in mehreren Schriften, und unter andern auch in einem eigenen,

aber verloren gegangenen Werke, ganz ausdrücklich und mit Angabe von Gründen für dies Prinzip entschied, war der Kirchenvater Augustin. *) Sein Nachfolger unter den Neuern war der Jesuit André, in seinem Versuch über das Schöne. Mehr entwickelt und ausgebildet aber ward der Grundsatz durch die Leibnitzisch-Wolfische Schule, die ihn auch gegen den Einwurf, daß man bei sehr vielen für schön erkannten Gegenständen sich der Einh. im M. gar nicht bewußt sey, durch die Behauptung zu retten suchte, die Idee dieser Einheit schwebe uns dann nur dunkel, oder auch wirklich ganz bewußtlos vor. Unter den englischen Aesthetikern hat Hutcheson dies Prinzip zu dem seinigen gemacht.

Kritik.

Unstreitig ist Einh. im M. eines der wesentlichsten Erfordernisse der Schönheit. Eine Menge verschiedenartiger Pinselzüge z. B., die regellos durcheinander geschlungen sind; eine Reihe von Tönen, die ohne harmonisch richtige Progression, ja selbst ohne Rhythmus, Takt und Tempo sich stürmisch fortbewegen; ein witz- und geistloses poetisches Quodlibet, worin kein Gedanke in inniger Verbindung mit dem andern steht: alle diese und ähnliche Dinge würden nichts als ein chaotisches Gewühl darstellen, welches Auge, Ohr und Verstand in gleichem Maße beleidigt. Noch mehr; selbst ein ausgeführtes Gemälde, jedoch mit ordnungslos vertheiltem Lichte, und überladen mit Gegenständen, die alle gleich sorgfältig ausgemalt sind, alle gleich stark die Aufmerksamkeit an sich ziehn, und eben darum zerstreuen; selbst ein förmliches Tonstück, reich zwar an Gedanken, aber ohne innern organischen Nexus derselben, ohne harmonisch-mannigfache Fortführung und Verbindung

*) Omnis pulchritudinis forma unitas est. Ep. 18.

mit andern zu Einem melodischen Ganzen; selbst ein Drama, reich an Personen, Begebenheiten und einzelnen interessanten Situazionen, jedoch ohne einen eigentlichen Helden, ohne eigentliche Handlung, wodurch das Produkt erst Einheit gewänne: selbst dergleichen Erzeugnisse wird und kann ein gesünder, richtiger Geschmack nimmermehr schön finden. Der Grund des Mißfallens daran ist eben — Mangel an Einheit. — Von der andern Seite kann aber auch ein Gemälde mit der richtigsten Vertheilung des Lichts, mit einem Hauptgegenstande, dem alle andern sich bescheiden unterordnen, um so ein zusammenstimmendes Ganze zu bilden, immer noch gemein, trivial, abstoßend seyn. Ein Tonstück kann in Bezug auf Rhythmus, Takt und Tempo, selbst in Hinsicht auf harmonische Fortschreitung, und auf strenge Einheit bei reichem Wechsel tadellos seyn, und doch noch arm an wahrer Schönheit, wenn nehmlich die Gedanken alltäglich sind, wenn es das Herz nicht trifft, kalt und frostig läßt, oder zur Unzeit ins Spielende fällt. *) Ein Drama mag noch so planmäßig seyn, alle seine Theile können genau zu E i n e m Zwecke harmoniren, aber jener Plan sey bloß das Werk des nüchternen, kalten Verstandes, dieser Zweck betreffe blos ein isolirtes Interesse der Menschennatur, und es wird ihm bei aller E. i m M. noch viel zu einem schönen poetischen Produkte fehlen. Hieraus ergibt sich, daß mit dem Begriffe E. i m M. das Wesen der Schönheit bei weitem nicht erschöpft ist.

---

*) In einer Oper wird eine Arie, trotz aller E. im M., und wenn sie gleich, ohne Text genommen, noch so gefällig klänge, schlecht seyn, wenn die Gedanken selbst, wenn Rhythmus, Takt, Tempo, mit Charakter, Situazion und der auszudrückenden Empfindung unverträglich sind. Dieselbe Arie, die in Verbindung mit e i n e m Texte vortrefflich ist, wird, mit dem andern verbunden, schlecht seyn. —

Uiberhaupt ist dieser Begriff zu weit, um auf Schönheit allein zu passen. Einh. im M. ist vielmehr das Prinzip alles Verstandes- und Vernunftmäßigen. Denn beides besteht ja eigentlich in der Verbindung des Verschiedenartigen zu Einem, und dieses drückt immer entweder Uibereinstimmung der Theile zu einem Ganzen — also Vollkommenheit überhaupt — oder Beziehung der Mittel auf Einen Zweck — also Zweckmäßigkeit insbesondere — aus. Nun gibt es aber eine Menge vollkommener und zweckmäßiger Dinge, die darum noch keineswegs schön sind. In einer neuerfundenen Dreschmaschine z. B., in einem Dampftriebwerke, in der Degen'schen Flugmaschine ꝛc. können alle Theile sehr richtig zum Ganzen, und so auch zu ihrer Bestimmung, zum Dreschen, zur Fahrt ohne Zugthiere, zum Fliegen übereinstimmen. Es sind folglich Werkzeuge vollkommen ihrer Art nach und zweckmäßig; wer wollte sie aber deshalb schön nennen? Im Körperbaue des Krokodils, des Seekalbs, der Fledermaus, der Spinne ꝛc. harmoniren alle Theile zu Einem, nehmlich zur Bildung dieser individuellen Geschöpfe; insofern also ist ihr Bau vollkommen, und doch weit entfernt von Schönheit.

II. Sinnlich erkannte Vollkommenheit.

Man hatte bald eingesehen, daß der Begriff: Einh. im M. an sich unzulänglich sey zu Erklärung des Schönen. Mehrere Kunstphilosophen suchten ihn also schärfer zu begränzen. Dies hoffte Baumgarten durch die Bestimmung des Schönen als sinnlicher Erkenntniß des Vollkommenen zu leisten. Unter diejenigen, die ihm hierin beistimmten, gehört außer Meiern, Riedel, König, Gäng, Meiners u. A. auch Mendelssohn, der diesen Begriff in s. Bfen. üb. d. Empf. (B. 1 — 5) noch mehr ausbildete, und verschiedene eigene Be-

lege dafür angab. Auch der Verfasser unsers Lehrbuches, Eschenburg, erklärt sich für diesen Begriff von Schönheit; denn ob er gleich solche mit den Worten: sinnlich erkannte Einheit im Mannigfaltigen erklärt, so weicht doch seine Definizion nur dem Ausdrucke nach von der Baumgarten'schen ab, ist aber der Sache selbst nach eine und dieselbe mit dieser.

Kritik.

Der Unterschied zwischen der vorigen und der gegenwärtigen Erklärung der Schönheit besteht einzig darin, daß dieser letztern gemäß, die Vollkommenheit sinnlich müsse erkannt werden. Denn übrigens bezeichnet der Ausdruck: Vollkommenheit, hier weder mehr noch minder, als dort die E. im M.; indem alles sinnlich Vollkommene voraussetzt: ein Verschiedenartiges oder eine Mehrheit von Gegenständen, die unter irgend einer reinen Form der Anschauung (d. i. in Raum oder Zeit) erscheinen; ferner ein Uibereinstimmen dieses Verschiedenartigen zu einem Ganzen oder einem Zwecke.

Durch den Beisatz sinnlich aber gewinnt die Sache im Grunde weder an Licht, noch an Bestimmtheit. Der Begriff ist zu vieldeutig; denn sinnlich erkennen kann entweder soviel heißen, als: mit den Sinnen selbst, oder an einem Gegenstande der Anschauung (der Sinnlichkeit) oder auch endlich: verworren, undeutlich erkennen. — In der ersten dieser Bedeutungen läßt sich jedoch der Ausdruck hier kaum nehmen, weil das Erkennen, streng erwogen, nicht Geschäft der Sinne, sondern des Verstandes und der Vernunft ist. Die zweite Bedeutung versteht sich von selbst, weil der schöne Gegenstand immer Objekt der Erscheinungswelt seyn muß, folglich durch die Sinne, oder mittelst derselben vorgestellt, obgleich seine Vollkommen-

heit durch die höhern geistigen Vermögen erkannt wird. Eigentlich erübrigt also nur noch die dritte Bedeutung, zufolge deren man mit dem Ausdrucke: sinnliche Erkenntniß, anzeigen wollte, Vollkommenheit, wenn sie als Schönheit auf uns wirken soll, müsse nur undeutlich erkannt werden. In diesem Falle sind nun vor Allem erst ein paar Fragen zu beantworten, nehmlich:

1) Gibt es eine undeutliche Erkenntniß des Vollkommenen?

Wofern nun Undeutlichkeit nur nicht mit völliger Dunkelheit verwechselt wird, so ist es allerdings richtig und unläugbar, daß so Manches schon durch seinen Gesammteindruck die halbdunkle Vorstellung von Vollkommenheit plötzlich in uns weckt, dessen Verdeutlichung oft noch viele Mühe verursacht, *) die aber am Ende die Richtigkeit jenes Gesammteindrucks wirklich rechtfertigt.

2) Muß die Erkenntniß des Vollkommenen geradezu undeutlich seyn, wenn sie die Empfindung des Schönen bewirken soll?

Baumgarten und Meier behaupten dies wirklich, und mit ihnen Mendelssohn, der sich über diesen Gegenstand noch mehr ins Umständliche einläßt und zu erproben sucht, daß genaue Zergliederung oder Verdeutlichung eines Natur- oder Kunsterzeugnisses den Eindruck der Schönheit hindert. **) In wiefern diese Bemerkung richtig sey, wird später an gelegenerem Orte vorkommen. Doch wird hier schon vorläufig so viel erinnert, daß man unter dem Deutlichmachen eines schönen Gegenstandes, in sofern er noch als schön auf uns wirken soll, nicht eben, wie M. anzunehmen scheint, das Zerlegen desselben in alle und jede seiner einzel-

---

*) Zumal, wenn man darunter die Angabe der Merkmahle von Merkmahlen versteht.

**) S. Mendelssohns phil. Schriften 1. B. S. 12.

nen Bestandtheile, und das bloße theilweise Betrachten ihrer Natur und Beschaffenheit verstehn müsse; denn dies hieße nicht sowohl, sich die Schönheit verdeutlichen — welche ja eben das Resultat aus dem Zusammenspiele aller dazu nöthigen Elemente ist — als vielmehr, sie gänzlich aufheben und zernichten.

Mit dem Begriffe: sinnliche oder undeutliche Erkenntniß des V. glaubte man also nunmehr die Natur des Schönen ergriffen, und für immer an eine sichere Formel gefesselt zu haben. Von einer Seite aber macht Sulzer in s. Theorie d. sch. Kst. Art. Schön die gegründete Einwendung: diese Erklärung sey bei weitem nicht allgemein wahr; denn ob es gleich dergleichen Schönheiten gebe, so sey doch darum nicht alles Schöne von dieser Art. Die Vollkommenheit eines Objektes lasse sich nicht erkennen, wenn man nicht wenigstens einen klaren (also doch keinen undeutlichen, verworrenen) Begriff davon hätte, was der Gegenstand seyn solle, und welche Bestimmung er habe. Von sehr vielen Dingen aber wüßten wir dies weder klar, weder deutlich, noch undeutlich, und doch gefielen sie uns als schön. *) Also könne der Begriff: sinnliche Erkenntniß des V. unmöglich als oberster Grundsatz der Schönheit gelten.

Von der andern Seite behauptet Heydenreich, in vielen Fällen vertrage sich auch die deutlichste (vorläufige) Erkenntniß des Vollkommenen mit der Empfindung des Schönen. Um dies zu beweisen, beruft er sich auf Hogarths Untersuchungen sichtbarer Schönheiten, und auf Lessings, des Dramaturgen, kritische Würdigung irgend eines vollkommenen Dramas. Beide Forscher, sagt er, bewiesen hier den größten Scharfsinn

*) Z. B. Eilinie — verschlungene Züge — Arabesken — Obelisken.

im Zergliedern, sie hätten sich alles so sehr, als möglich, verdeutlicht, und doch ohne Zweifel hohe Schönheit empfunden. Man könnte hinzusetzen: auch in der Kunst des Bildners und Architekten könne selbst die deutlichste Einsicht in Verhältnisse und Proporzionen die Empfindung des Schönen oft gar sehr verstärken. Dagegen gibt aber auch Heydenreich zu, man erkenne die E. im M. oder Vollkommenheit bei vielen Gegenständen weder sinnlich noch deutlich, und müsse doch eingestehn, daß sie schön sind. Als Beispiel dienen ihm Landschaften; denn an diesen, sagt er, dürfte wohl nur selten Jemand die verlangte E. im M. oder Vollkommenheit erkennen, und doch fände man sie schön. Derselbe Fall wäre es mit einzelnen Farben. Gegen dies letztere Beispiel läßt sich jedoch einwenden, daß einzelne Farben (besonders wenn sie einfach sind) nicht wohl schön genannt werden können. Da das Mannigfache an solchen bald unbemerkbar ist, bald gänzlich fehlt, so wird ihr Eindruck auf uns blos von der Sinnlichkeit gewürdigt, und kann daher auch nur angenehm, lieblich oder wohlgefällig heißen. Ferner behauptet H., Erkenntniß des Vollkommenen werde immer unzulänglich bleiben zu Erklärung all der Empfindungen, die sowohl von Natur- als Kunstschönheiten in uns erzeugt werden. Denn auch einzelne, aus ihrem Zusammenhang herausgehobene Stellen eines uns übrigens unbekannten Gedichtes — folglich Stellen, deren Vollkommenheit wir unter solchen Umständen nicht einmal beurtheilen könnten — hielten wir dessenungeachtet oft mit Recht für schön. Auch in Ansehung dieses Beispiels läßt sich jedoch erinnern, daß wir solchen Falls dergleichen herausgerissene Stellen gern als kleine Ganze betrachten, und sie daher wenigstens in Hinsicht der Vollkommenheit, die sie als solche besitzen, zu beurtheilen vermögen.

Das Hauptverfehen aber, das man ſich bei Aufſtellung ſowohl dieſes, als auch ſchon des vorhergehenden, zunächſt damit verwandten Prinzips der Schönheit zu Schulden kommen ließ, liegt ohne Zweifel darin, daß man hier wie dort, ſein Augenmerk blos auf die Verbindung des Verſchiedenartigen zu Einem, folglich auf einen bloßen Verſtandesakt gerichtet hat, nicht aber auf die etwa nöthigen Eigenſchaften des Verſchiedenartigen ſelbſt. Und doch beruht gerade auf dieſen ein großer Theil der Schönheit. Denn ein Kunſt- oder Naturprodukt beſitze noch ſo viel Vollkommenheit für die höhern geiſtigen Vermögen, Verſtand und Vernunft, es iſt doch um ſeine Schönheit geſchehen, wenn es die ſinnliche Natur, es ſey nun äußere Sinne, oder den innern, das Gefühlsvermögen, gewiſſe untilgbare innere Triebe ꝛc. beeinträchtigt. Belege dafür bieten Natur und Kunſt. Der Körper eines Kaimans z. B. iſt aus ſehr mannigfachen Theilen zuſammengeſetzt, die alle zur Einheit, nehmlich zur Bildung dieſes individuellen Geſchöpfes, ſo wie zu ſeiner Beſtimmung, als Amphibions, übereinſtimmen, und es zum vollkommenen, zweckmäßig organiſchen Weſen ſeiner Art machen. Aber ſchon der zweifache, räthſelhaft verfließende Typus von Land- und Seethier, die hervorſpringenden, tückiſchen Augen, der ungeheure ſchwarze mit Warzen bedeckte Knochenrüſſel, die mehr als vier Hände langen Kinnbacken, der Irrgang von ſcheermeſſerähnlichen Zähnen in beiden Kinnbacken, das Dickicht von harten und ungleichen Spitzen, welche den ſchuppigen Körper des Thieres und den Schwanz von einem Ende zum andern bedecken; alles das macht widrigen Eindruck auf die Sinnlichkeit, und hindert, oder verſcheucht vielmehr die Schönheit. *) Aehn-

*) Darum mißfällt das Gräßliche ſo ſehr; denn es iſt, nach Leſſing, nichts anderes, als ein eckelhaftes (alſo die Sinne beleidigendes) Schreckliches.

liche Bewandtniß hat es mit Gegenständen der Kunstsphäre. Auch sie sind, selbst bei noch so reicher Verschiedenartigkeit ihrer Elemente, nicht schön, wenn etwa diese nur einzelne Interessen der Menschennatur befriedigen, andere aber außer Acht lassen, oder gar beleidigen. Jemand bringe z. B. eine Wissenschaft, ihrem ganzen Systeme nach, in Verse; so haben wir hier eine große Mannigfaltigkeit von Theilen, alle zur Einheit, nehmlich zum Systeme verbunden (also etwas Theoretisch-Vollkommenes). Aber alle diese Theile, so wie ihre Anordnung, gehören beinah ausschließlich dem Verstande an, das Ganze — einzelne Parthien etwa abgerechnet — erhebe sich nicht über den Standpunkt der Reflexion, Abstrakzion und der Belehrung, so werden wir zwar ein in mancherlei Hinsicht sehr nützliches, vielleicht rhetorisches, auch wohl stellenweise poetisch gegebnes Werk, aber bei aller E. im M., bei aller theoretischen Vollkommenheit, noch lange kein eigentliches schönes Lehrgedicht daran besitzen. *) Ferner: Ein ernstes Schauspiel enthalte mehrere, verschieden modifizirte Charaktere, die Handlungsweise der einzelnen Personen gehe aus ihnen als natürliche Folge aus ihren Ursachen hervor, diese Charaktere und Handlungen seyen alle auf Entwicklung eines Hauptcharakters, auf Förderung einer Haupthandlung berechnet; aber diese sowohl, als jene zeugen von unwürdigen Triebfedern, sie seyen grell, widrig oder gar ekel; das Ganze sey von dem Dichter nach keiner höhern, idealen Ansicht gestaltet, es trete bald der praktischen Vernunft, bald der Sinnlichkeit zu nahe; — ein Gemälde stelle uns die Mahlzeit des Thyestes, den Lazarus mit seinen Wunden und Eiterbeulen, oder irgend eine gräuelvolle Revoluzionsszene noch so theoretisch-voll-

*) Lichtwehr'sches Recht der Pft z. B., aber keine Künstler v. Schiller.

kommen dar; — eine Sonate enthalte einen Hauptgedanken, harmonisch mannigfach durchgeführt, aber Thema sowohl, als die übrigen daraus entwickelten Gedanken seyen gemein, und sprechen nicht zum Herzen: so werden wir bei aller sinnlich erkannten Verstandesvollkommenheit, bei aller Einh. im M. dennoch keines dieser Erzeugnisse schön finden. Hieraus ist nun deutlich zu entnehmen, wie wichtig bei Bestimmung der Schönheit und ihres Prinzips der qualitative Charakter des Mannigfachen selbst ist. Da nun Baumgarten diesen ganz außer Acht läßt, so kann auch sein Begriff von Schönheit nicht für vollgültig angesehen werden.

III. Das in sich Vollendete.

Dies Prinzip stellte Moriz in s. Versuche einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriffe des in sich Vollendeten *) zuerst auf. Was ihn dazu vermochte, war das Streben nach möglichst strenger Unterscheidung des Nützlichen vom Schönen. Denn diese hielt er, so wie in der Folge (1790) Kant u. A. für unumgänglich nöthig zu Ausmittlung des wahren Begriffes vom Schönen. Er erklärt sich hierüber in dem angeführten Aufsatze mit folgenden Worten: „Das Nützliche hat seinen Zweck nicht in sich, sondern außer sich in etwas Anderem, dessen Vollkommenheit dadurch befördert werden soll. Wer also etwas Nützliches hervorbringen will, muß diesen äußern Zweck beständig vor Augen haben. Wenn das Werk nur seinen äußern Zweck erreicht, so mag es übrigens in sich beschaffen seyn, wie es wolle, dies kommt, wie fern es blos nützlich ist, gar nicht in Betracht. Das Schöne hingegen hat seinen Zweck nicht außer sich,

*) In der Berl. Monatschrift. 1785. 5. Stk.

und ist nicht wegen der Vollkommenheit von etwas Anderem, sondern wegen seiner eigenen innern Vollkommenheit da. Man betrachtet es nicht, wiefern man es brauchen kann, sondern man braucht es nur, insofern man es betrachten kann. Wir können sehr gut ohne die Betrachtung schöner Kunstwerke bestehn, diese aber können, als solche, nicht wohl ohne unsere Betrachtung bestehn. Je mehr wir sie also entbehren können, desto mehr betrachten wir sie um ihrer selbst willen, um ihnen durch unsere Betrachtung gleichsam erst ihr wahres volles Daseyn zu geben."

Kritik.

Es ist nun schon zur Gnüge bekannt, daß die Begriffe schön und nützlich, keineswegs gleichbedeutend sind. Dies gilt besonders da, wo das Nützliche etwa blos physischen Gewinn, aber auch da, wo es blos ein vereinzeltes Interesse für die höhern geistigen Vermögen bezeichnen soll. Es gibt sehr viel Nützliches, das durchaus nichts weniger als schön genannt werden kann. Von dieser Art sind z. B. mehrere wissenschaftliche Werke, eine Menge Produkte gelehrter, mechanischer und angenehmer Künste. Ja selbst häßliche Gegenstände sind oft sehr nützlich, z. B. wilde und zahme Eber, Seideraupen, Egel, manches den Sinnen Widrige, und doch Fruchtbringende in der ökonomischen Kunst, eine heilsame obgleich ekle Arznei. Eben so richtig ist es, und auch dies ward früher schon zugegeben, daß es keineswegs letzter oder gar ausschließlicher Zweck des freien Künstlers sey und seyn dürfe, durch seine Schöpfungen zu nützen. Bei alle dem überschreitet Moriz die Gränzen der Wahrheit, wenn er Schönes und Nützliches geradezu als unvereinbare, sich widersprechende Begriffe annimmt, zumal, da er selbst unter dem Nützlichen nicht etwa blos physischen Nutzen, sondern

überhaupt alles nur irgend Vortheilhafte versteht. *) Ist nun nach Morizens eigner Erklärung dasjenige nützlich, was fremde Vollkommenheit befördert, so läßt sich doch wohl kein höherer Nutzen denken — er sey nun von dem Künstler direkt beabsichtet oder nicht — als jene harmonische Steigerung und Veredlung aller Seelenvermögen, als jenes Hinwirken auf das Reinmenschliche im edelsten Sinne des Wortes, oder auf Humanität, welches doch bekanntlich die beglückende Wirkung des Schönen ist. — Wollte man endlich sogar annehmen, das Schöne sey blos um des Vergnügens willen da, so wäre auch so sein Nutzen entschieden, weil Vergnügen von so reiner Art, wie das Schöne gewährt, unser geistiges Wohlseyn, also unsre Vollkommenheit wahrhaft und für die Dauer befördert. **)

Wenn aber Moriz den Zweck des Schönen blos in diesem selbst, und durchaus in keinem Wesen außer ihm finden will, wenn er sagt: „wir betrachteten es als ein Ganzes in sich, folglich als ein in sich Vollendetes; es gewähre uns Vergnügen um seiner selbst willen, indem wir nicht sowohl dem Gegenstande eine Beziehung auf uns, als vielmehr uns eine Beziehung auf ihn geben"; so setzt dies nothwendig ein absolut-Schönes, ein Schönes an sich voraus. Abgerechnet aber, daß wir die Dinge an sich, die Noumena nicht einmal kennen, so gibt es auch mehrere bedeutende, scharfsinnige

---

*) Wer freilich, wie ehmals der sonst wackre Lichtenberg, in Kunstwerken das utile dem dulci auf solch eine Art beigemischt wünschte, daß z. B. in einem Gedichte auch die Verbesserung der Chausseen und des Straßenbaues ihre Stelle fände, würde offenbar zu weit gehn, und einen Nutzen fodern, den die freie Kunst nicht anerkennt. (Falks Abhandl. die Poesie und Kunst betreffend. Weimar. 1803. S. 78.)

**) S. Bürger 6. B. S. 207 Nur eine — 211 Klopstock ꝛc. (Wien. 1799.)

Forscher, *) welche geradezu läugnen, daß an den Dingen selbst, d. h. außer allem Bezug auf erkennende und empfindende Wesen irgend etwas schön sey. Dies Wort, behaupten sie, schließe immer schon den Begriff des Vergnügens in sich; Vergnügen aber sey ohne ein dafür empfängliches Wesen, folglich auch das Schöne ohne Bezug auf Vorstellungs- und Empfindungsvermögen undenkbar. **) Und wirklich spricht die Erfahrung für sie. Denn findet man wohl eine Madonna von Raphael oder Coreggio darum schön, weil sie ein nutzloses Wohlgefallen verschafft? Oder nicht vielmehr darum, weil die Verhältnisse der Theile untereinander und zum Ganzen, kurz die Richtigkeit der Zeichnung dem Verstande gefällt, Unschuld, Güte, fromme Gottergebenheit und Holdseligkeit, welche die ganze Gestalt verklären, dem moralischen Gefühle, weil endlich sowohl die Wahl der Farben, als ihre Verschmelzung den Sinnen schmeichelt? Zuverläßig das letztere. Ein ähnlicher Fall ist es mit einer Mozart'schen Symphonie. Dem Manne von Geschmack und Einsicht ist sie schön wegen der Gedanken, die, auch schon bei bloßer Lesung der Partitur, so vortheilhaft auf die Empfindung des Kenners wirken, wegen der harmonischrichtigen Ausführung, wegen des Charakters von Größe, Würde, Feierlichkeit oder Anmuth, den sie ausspricht, um des Wohllauts willen, der das Resultat einer richtigen Folge und Verbindung von Klängen ist, wegen des freien Spielraums, den sie der mitdichtenden Fantasie eröffnet ꝛc. ꝛc. Man erkennt also

---

*) Heydenreich. — Kant. Dieser sagt selbst (Krit. d. U. S. 30.), daß Schönheit ohne Beziehung auf das Gefühl des Subjekts für sich nichts ist.

**) Wenngleich die Ursache von der Einwirkung, die ein schöner Gegenstand, als solcher, auf unser Empfindungsvermögen macht, schon in seinen Beschaffenheiten liegen muß.

dem Gemälde, der Symphonie Schönheit zu, nicht ihretwegen, nicht weil sie gefallen, ohne zu nützen, sondern, weil sie mehrere verschiedenartige Vorstellungen und Empfindungen wecken, weil sie Sinne, Fantasie, Verstand und Gemüth in harmonische Thätigkeit setzen, und zur Lust stimmen, also um unsertwillen. — Gemälde und Tonstück ohne allen Bezug auf unser Empfindungsvermögen, und blos mit den Augen des nüchternen Verstandes angesehn, würden höchstens Gelegenheit bieten zur katalogsmäßigen Rubrizirung eines Bilder- oder Notenhändlers.

Uibrigens ist auch das in sich Vollendete ohne Bezug auf ein äußeres Ziel, und blos als für sich geschlossenes Ganze gewürdigt, nichts anderes, als Vollkommenheit. Seine Beurtheilung gehört also wieder vor den Gerichtshof des Verstandes und der Vernunft, da hingegen über das Schöne großentheils das Empfindungsvermögen richtet. — Wird z. B. Sittlichkeit, Tugend, blos als Idee, vor das Forum des metaphysischen Vernunftvermögens (reine Vft) gezogen, so trägt sie ihren Zweck in sich selbst, d. i. in ihrer Vollkommenheit, und ist insofern allerdings ein in sich Vollendetes; betrachtet man sie aber in ihrer Relazion auf das Empfindungsvermögen, so liegt ihr Zweck in den angenehmen, nicht selten wonnevollen Empfindungen, die sie in uns erweckt, und blos unter dieser Relazion, inwiefern sie nehmlich den Foderungen des Empfindungsvermögens entspricht, kann sie den Charakter der Schönheit im eigentlichsten Sinne annehmen. Handelt es sich um die Untersuchung, ob das Schöne auch wahr, gut, vollkommen, nützlich sey, so können zwar Verstand und Vernunft es allerdings ihrem Forum unterwerfen, es an den Maßstab ihrer Gesetze halten; frägt es sich aber, ob ein Gegenstand schön sey, so gebührt ihnen eben so

wenig ein ausschließliches Urtheil darüber, als der Empfindung der Ausspruch über das Wahre, Gute, Vollkommene ꝛc. Doch tritt diese letztere sofort in ihre Stimmrechte ein, sobald es darauf ankömmt, zu entscheiden, ob das Wahre, Gute, Vollkommene, Nützliche auch schön genannt werden könne oder nicht, ob es Vergnügen oder Mißvergnügen errege.

Genau erwogen, nimmt M. die Behauptung: das Schöne trage seinen Zweck blos in sich, durch die Worte: „wir können sehr wohl ohne die Betrachtung schöner Kunstwerke, nicht aber diese, als solche, ohne unsre Betrachtung bestehn", selbst wieder zurück. Denn damit gesteht er ja offenbar ein, die Existenz des Schönen setze das Daseyn eines andern dafür empfänglichen Wesens, folglich auch die Beziehung auf ein darüber richtendes Vermögen voraus. Ist nun aber dies der Fall, so kömmt es ja hauptsächlich darauf an, ob der Gegenstand, welcher Anspruch auf Schönheit macht, den Foderungen dieses Vermögens, d. i. der gesammten Menschennatur Gnüge leiste oder nicht, und folglich liegt der Zweck des Schönen nicht in ihm selbst, sondern in uns. Aus Morizens zuletzt angeführter Aeußerung scheint ferner hervorzugehn, er habe sich zwar das für die Intelligenz Vollkommene in Relazion auf das sinnliche Vermögen, zu empfinden, vorgestellt, habe jedoch die Thätigkeitssphäre beider miteinander verwechselt, und der Empfindung einen Akt der erkennenden Natur übertragen.

Das Prinzip dieses Kunstphilosophen kann übrigens da, wo eine genaue Unterscheidung des Schönen von dem blos Nützlichen schwieriger seyn dürfte, als eines von den Merkmahlen des Schönen dienen, und bei der scharfen Gränzlinie, die dadurch gezogen wird, zu strenger Sonderung beider behilflich seyn. Doch, um das Wesen

des Schönen vollkommen zu bestimmen, ist es an sich zuverläßig nicht hinreichend.

Morizens fernere Behauptung: schön sey alles, was uns vergnügt, ohne zu nützen, ist unrichtig, und wenigstens sehr schwankend gegeben. Denn eine Menge Gegenstände entsprechen dieser Foderung, ohne doch darum im geringsten schön zu seyn. Läufer, Triller, Rouladen im Gesang, oder auf einem musikalischen Instrumente angebracht, können der Reinheit ihres Klanges halber, und wegen der leichten, geschickten Uiberwindung technischer Schwierigkeiten gefallen, wiewohl sie nichts nützen, oft am unrechten Orte vorkommen, wesentlichere Geschmacksfoderungen beeinträchtigen, und also gewiß nicht schön zu heißen verdienen. Die Feuerwerkerkunst liefert manche ganz nutz- und fruchtlose Darstellungen, die gleichwohl angenehm, aber darum noch bei weitem nicht schön sind. Ein Salto mortale hat nicht nur keinen Nutzen, sondern schadet oft wirklich, und doch ergetzt er viele, ohne deshalb schön zu seyn. Endlich ist es auch wohl zuweilen der Fall, daß selbst der Kultivirte, wenn er eben nichts weiter, als Erschütterung des Zwerchfells wünscht, ein momentanes Wohlgefallen an Dingen findet, die dem Schönen geradezu entgegengesetzt sind, z. B. an dem Ungereimten, Verhältnißwidrigen, an Verzerrungen, Possenreißerei, kurz an dem blos Lächerlichen.

Endlich gibt auch M. durchaus keinen Aufschluß über den Grund unsers Wohlgefallens an einem nutzlosen Gegenstande, und über das eigentliche Wesen, den Charakter dessen, was uns an solchem gefällt. Vielmehr sagt er in s. Abhandlung über die bildende Nachahmung des Schönen (Brschwg. 1788) mit bestimmten Worten: man könne nicht weiter fragen, warum das Schöne schön sey. Das Schöne könne durchaus nicht erklärt, sondern nur erzeugt und empfunden werden. Aber

fürs Erste ist dieser Grundsatz in der Ausdehnung, die ihm M. gibt, nichts weniger als apodiktisch-gewiß, (wie die Folge lehren wird) und wollte man ihn auch ganz unbedingt annehmen, so läge dann doch so viel am Tage, daß er ganz unfruchtbar für die Geschmackslehre sey, und folglich schon darum dem Aesthetiker und dem Künstler nicht als oberster Grundsatz, als leitende Richtschnur dienen könne.

IV. Das ohne Interesse und Begriff allgemein und nothwendig Wohlgefällige — Form der Zweckmäßigkeit ohne erkennbaren Zweck.

Kant in der Kritik der Urtheilskraft, welche, wie so viele Schriften dieses großen Denkers, im Gebiete des Forschens einen so gewaltigen Umschwung der Dinge hervorbrachte, und auch jetzt noch bedeutende Anhänger hat, stellt folgende Grundsätze des Schönen auf: Schön ist der Gegenstand eines Wohlgefallens ohne alles Interesse; schön ist was ohne Begriff allgemein gefällt; ist Form der Zweckmäßigkeit eines Gegenstandes, sofern sie ohne Vorstellung eines Zwecks an ihm wahrgenommen wird; ist endlich das, was ohne Begriff als Gegenstand eines nothwendigen Wohlgefallens erkannt wird.

Erklärung und Prüfung dieser Grundsätze nach ihren einzelnen Momenten.

1. M. Schön ist der Gegenstand eines Wohlgefallens ohne alles Interesse.

Interesse ist das Vergnügen, welches die Vorstellung von dem Daseyn einer Sache in uns erregt; oder,

um Kants eigene Worte zu geben: Interesse wird das Wohlgefallen genannt, das wir mit der Vorstellung der Existenz eines Gegenstandes verbinden. Es hat also immer Bezug auf unser Begehrungsvermögen, entweder als Bestimmungsgrund desselben, oder doch als mit dem Bestimmungsgrunde (Zwecke) desselben nothwendig zusammenhängend. Da nun das Begehrungsvermögen blos durch die Vorstellung des für uns Vollkommenen — dieses sey nun wirklich oder blos scheinbar ein solches — bestimmt wird, so hat hiemit das Interesse zugleich Bezug auf Nutzen, und sollte er auch nur in angenehmen Gefühlen, im Vergnügen bestehn. Zufolge Kant aber, der überhaupt das Schöne von dem Nützlichen und Angenehmen durch die möglichschärfste Gränzlinie will gesondert wissen, und dem Schönen blos die Wirkung des Wohlgefallens, *) dem Angenehmen aber die des Vergnügens **) zuschreibt, darf die wirkliche oder scheinbare Vollkommenheit eines Gegenstandes für das Begehrungsvermögen und das Vergnügen an der Existenz desselben gar keinen Einfluß auf den Ausspruch nehmen, daß er schön sey; es kann und soll vielmehr nur jener Gegenstand schön genannt werden, bei dessen Vorstellung und Würdigung wir durchaus auf keinerlei Nutzen für uns Rücksicht nehmen, und dessen Vorstellung — so gleichgültig uns auch die Existenz des Objektes selbst ist — wir dennoch in der Betrachtung, d. h. in der Anschauung oder Reflexion unsern Beifall, unser Wohlgefallen nicht versagen können, sogar dann nicht, wenn gleich der Gegenstand dieser Vorstellung schädlich wäre. Um ein Beispiel eines reinen, interesselosen Geschmacksurtheils zu geben, beruft er sich auf den

---

*) Beifall der intellektuel. Natur, der Urtheilskraft.
**) Beifall der sinnlichen Natur.

Ausspruch eines Mannes, der in Prachtgebäuden nicht nur etwas ganz Uiberflüssiges sieht, sondern noch überdies, wie z. B. Rousseau, tüchtig auf die Eitelkeit der Großen schmählt, welche den Schweiß des Volks auf so entbehrliche Dinge verwenden, und dennoch nicht umhin kann, sie in der Betrachtung, nehmlich als Kunst-Anschauungen schön zu finden. Derselbe Fall wäre es mit dem Urtheil eines Andern, der irgend ein Frauenzimmer haßt und verabscheut, ihr aber dessenungeachtet Schönheit zugesteht. Nach Kants Grundsätzen kann nur wirkliche Schönheit jener Prachtgebäude, so wie dieses Frauenzimmers solch ein uninteressirtes Urtheil zur Folge haben.

Es ergibt sich auf Einen Blick, daß Kants Erklärung des Schönen in Rücksicht dieses ersten Charakterzugs mit jener von Moritz ziemlich übereinkömmt. Denn ein Gegenstand, der ohne Interesse gefällt, ist ungefähr Eines und Dasselbe mit dem in sich Vollendeten, welches auch blos um seiner selbst willen gefällt, ohne Bezug auf uns, d. h. hier zunächst ohne Rücksicht auf irgend einen Nutzen für uns.

Auch hier findet demnach dasjenige seine Anwendung was nächst zuvor bei Moritzens Theorie gegen die allzustrenge Sonderung des Nützlichen vom Schönen, und gegen das wohlgefällige Nutzlose, als Begriff des Schönen, gesagt ward. Es ist eine unläugbare, aber auch schon mehr als einmal zugestandene Wahrheit, daß durchaus kein individuelles, sinnliches (vielleicht gar pathologisches) Interesse, ja nicht einmal ein bestimmtes isolirtes Verstandes- und Vernunftinteresse über Schönheit richten dürfe. Dagegen aber wird hier ein- für allemal erinnert, daß das Wort: „Interesse" in der Kunstsphäre den Sinn einer blos subjektiven oder krankhaften Gemüthsstimmung, so wie überhaupt den Sinn blos vereinzelter Zwecke, oder gar den eines groben Eigen-

nutzes, weder hat noch haben soll. Dieser letztere hat überhaupt mit der Kunst nichts zu schaffen. Bei alle dem bleibt es gewiß, daß sich durchaus nicht jede Beziehung auf Vervollkommnung unsers Zustandes, folglich auf Nutzbarkeit von dem Worte „Interesse" trennen läßt. Dafür zeugt schon die etymologische Herleitung des Wortes von dem, was uns betrifft, quod interest nostra. Allerdings handelt es sich hier um ästhetisches Interesse, also um ein freies Wohlgefallen. Aber auch dies freie Interesse fodert ja nichts weniger, als strenge Scheidung von allem für uns Nützlichen und Angenehmen. Vielmehr setzt gerade der ästhetische Charakter desselben das Gefühl eines regsamen Spiels, der gemeinsamen Entfaltung oder des idealen Emporstrebens aller Gemüthskräfte in einem mehr oder minder unbestimmten Bewußtseyn, kurz ein Gefühl der Entwicklung des wahrhaft Menschlichen in uns voraus. Solch ein erhöhtes Lebensgefühl aber, wodurch wir unsrer Menschen-Existenz in so vollem Maße inne werden, muß auch nothwendig hohes Vergnügen, und wo es vollends von der Idee des Schönen geleitet wird, Veredlung, Humanisirung zur Folge haben. Es ist also klar, das Wohlgefallen am Schönen lasse sich nie völlig frei von aller Beziehung auf unsern Zustand und dessen Vervollkommnung, d. i. frei von jedem Interesse im edlern Sinne des Wortes, denken. — Seinen Grundsätzen gemäß müßte Kant um der Consequenz willen das Geschmacksurtheil für unlauter und unästhetisch erklären, welches früher bei Moritzens Theorie über das Raphael'sche Gemälde, und das Mozart'sche Tonstück gefällt wurde, weil beide Kunstwerke nicht sowohl um ihrer selbst willen oder auch blos darum, daß sie der reflektirenden Urtheilskraft zusagen, als vielmehr um der beseligenden Empfindungen willen, die sie uns erregen, also recht eigent-

lich unsertwegen schön genannt wurden. Aber nun frägt es sich: Gefällt etwa das Gemälde nicht um der harmonischen Thätigkeit willen, worein es Verstand, sittliches Gefühl, und mit beiden zugleich unsre Sinnlichkeit setzt? Gefällt und entzückt das Tonstück nicht darum, weil es durch theoretische Vollkommenheit den Verstand, durch seinen Wohllaut in Melodie und Harmonie das Ohr befriedigt, weil es durch das freie lebendige Spiel der Fantasie eine Menge Vorstellungen in uns erzeugt, weil es durch alles dies unsre Empfindsamkeit unter dem Charakter des Großen, Erhabenen, Wundervollen, des Feierlichen, Majestätischen oder auch der Grazie auf das wirksamste anspricht? — Daß sich die Sache wirklich also verhält, wird jedem sein innerstes Gefühl sagen. Freilich also liegt dem Wohlgefallen an Bild und Tonstück Interesse zu Grunde; *) aber ganz ohne ein solches, ganz ohne Bezug auf das sinnliche Vermögen von Lust und Unlust (Empfindungsvermögen) möchten sie auch wohl nie schön können genannt werden.

Das Geschmacksurtheil eines Mannes, der Prachtgebäude nicht nur entbehrlich findet, sondern sogar sehr übel darauf zu sprechen ist, und sie dennoch für schön erklärt, ist darum noch nichts weniger, als rein im Kantischen Sinne, oder frei von allem Interesse. Sey es immerhin, daß er dabei noch so heftig gegen den Luxus derjenigen eifre, die sie nicht selten auf nur zu große Kosten Anderer errichteten, seine Abneigung, seine Vorwürfe treffen ja dann nur den Mißbrauch des Schönen, die Unterordnung wesentlicherer Pflichten unter Geschmacksfoderungen und dgl., nicht aber die Schönheit selbst. Diese zieht ihn vielmehr als solche gewiß an, er verbindet sein

*) Wir finden Vergnügen an der Existenz derselben wegen ihres wohlthätigen Eindrucks auf unsre gesammte Natur.

Daseyn mit dem Daseyn des Schönen in den Bauwerken so gut, als in jeder andern Erscheinung, worin es sich findet, durch eine Neigung; denn sonst könnte er sie ja nicht einmal schön finden; und folglich ist auch sein ästhetischer Ausspruch nicht uninteressirt im Kantischen Verstande. Derselbe Fall ist es mit dem Geschmacksurtheil über ein gehaßtes, verabscheutes und dennoch für schön erkanntes Frauenzimmer. Wir können sie ihrer Unsittlichkeit wegen oder aus was immer für Ursachen hassen, verabscheuen; aber ihre Schönheit macht gewiß angenehmen Eindruck auf unser Empfindungsvermögen, und gefällt und interessirt uns also schon insofern.

Auch abgesehen von allen diesen gegründeten Einwendungen, kann endlich dies Kantische Moment der Schönheit schon darum nicht befriedigen, weil Grund, Natur und Entstehungsart des Schönen damit keineswegs erklärt werden. Denn es sagt uns nicht: worin eigentlich dasjenige bestehe, was interesseloses Wohlgefallen erregt, und eben so wenig, wie es zugehe, daß ein interesseloser Gegenstand gefällt, vergnügt, ja sogar entzückt.

Kants Schüler, Verehrer und — Gegner, der geist- und gemüthsvolle Herder, äußert sich in seiner Kalligone (Thl. 1. S. 37.) gegen diesen von Kant angegebenen Charakter der Schönheit ungefähr auf dieselbe Art. Er sagt: „Die erste Erklärung Kants von der Schönheit, nehmlich: schön ist, was ohne Interesse gefällt, sagt so, wie die übrigen von ihm angegebenen überhaupt, nichts von dem Wesen des Schönen aus. Sie ist blos verneinend, und dabei falsch verneinend; denn nichts kann ohne Interesse gefallen, und die Schönheit hat für den Empfindenden gerade das höchste Interesse.

2. M. Schön ist, was ohne Begriff allgemein gefällt.

Uiber den Charakterzug des allgemein Wohlgefälligen, so wie über das Begrifflose desselben äußert sich Kant folgendermaßen: „Diese Erklärung des Schönen kann aus der vorigen Erklärung desselben, als eines Gegenstandes ohne alles Interesse, gefolgert werden. Denn das, wovon Jemand sich bewußt ist, daß das Wohlgefallen an demselben bei ihm selbst ohne alles Interesse sey, das kann derselbe nicht anders, als so beurtheilen, daß es einen Grund des Wohlgefallens für Jedermann enthalten müsse. Denn da es sich nicht auf irgend eine Neigung des Subjekts (noch auf irgend ein anderes überlegtes Interesse) gründet, sondern da der Urtheilende sich in Ansehung des Wohlgefallens, welches er dem Gegenstande widmet, völlig frei fühlt: so kann er keine Privatbedingungen als Gründe des Wohlgefallens auffinden, an die sich sein Subjekt allein hängte, und muß es daher als in demjenigen begründet ansehen, was er auch bei jedem Andern voraussetzen kann; folglich muß er glauben Grund zu haben, Jedermann ein ähnliches Wohlgefallen zuzumuthen. Er wird daher vom Schönen so sprechen, als ob Schönheit eine Beschaffenheit des Gegenstandes und das Urtheil logisch wäre, d. h. durch Begriffe vom Objekte eine Erkenntniß desselben ausmache, ob es gleich nur ästhetisch ist, und blos eine Beziehung der Vorstellung des Gegenstandes auf das Subjekt enthält; *) darum, weil es doch mit dem logischen die Aehnlichkeit hat, daß man die Gültigkeit desselben für Jeder-

*) D. h. eine Beziehung des Objekts auf das, was bei Wahrnehmung des Schönen im Gemüthe des Betrachtenden vorgeht, nehmlich auf das freie Spiel der Einbildungskraft und des Verstandes, und die dadurch vermittelte Empfindung der Lust.

mann daran voraussetzen kann." — Diese Allgemeinheit des Wohlgefallens nun kann, nach Kant, nicht aus Begriffen entspringen, und zwar 1) weil ihm zufolge dasjenige, was mittelst der Vernunft durch den bloßen Begriff gefällt, gut ist. Um nun etwas gut zu finden, behauptet er, müsse man immer erst wissen, was der Gegenstand für ein Ding seyn soll, d. h. man müsse einen Begriff von ihm haben; um Schönheit irgend woran zu finden, sey dies unnöthig; denn ohne Absicht in einander geschlungene Züge unter dem Namen des Laubwerks, die sogenannten Zeichnungen à la grecque, bedeuteten nichts, hingen von keinem bestimmten Begriff ab, und gefielen doch; *) 2) weil es von Begriffen keinen Uibergang zum Gefühle der Lust oder Unlust gibt, ausgenommen in reinen praktischen Gesetzen, die aber ein Interesse bei sich führen, dergleichen mit dem reinen Geschmacksurtheile nicht verbunden ist. Aus diesen Prämissen schließt nun Kant, es müsse dem Geschmacksurtheile, mit dem Bewußtseyn der Absonderung in demselben von allem Interesse, ein Anspruch auf Gültigkeit für Jedermann, ohne auf Objekte gestellte Allgemeinheit anhangen, d. i. es muß damit ein Anspruch auf subjektive Allgemeinheit verbunden seyn.

Es muß unstreitig zugestanden werden, daß ein Gegenstand darum noch nicht schön heißen kann, weil er der Individualität eines Einzelnen oder auch Einiger entspricht. Soll er dies Prädikat mit Recht führen, so muß er einer größern Zahl, ja allen Menschen von gesundem, richtigen Geschmack gefallen. Der Beisatz: von gesundem, richtigen Geschmack, ist jedoch hier nicht zu übersehen. Denn was Kant von der subjek-

*) Auch musikalische Fantasien (ohne Text) zählt Kant hieher, ja die ganze Musik ohne Text.

tiven Allgemeingültigkeit des Schönen sagt, *) ist zwar richtig, wenn auch nicht ganz in seinem Sinne (d. h, in sofern ihm zufolge weder Interesse noch Begriffe dabei statt finden sollen), doch in Bezug auf die Gesetze der Menschennatur überhaupt (die auch zugleich Gesetze des Geschmacks sind); muß sich aber im Einzelnen doch nur auf jene Menschen beschränken, die ihren Geschmack den Naturgesetzen treu bewahrten, und diesen zufolge ausbildeten, indem ein Mensch von ganz verwahrlosetem, unkultivirtem oder gar verderbtem Geschmack über Schönheit so wenig richten kann, als der Stumpfsinnige, Blinde, Gelbsüchtige über Farbe. Aber allem schon Gesagten zufolge ist es wohl sehr zu bezweifeln, daß diese subjektive Allgemeingültigkeit des Schönen aus interessefreiem Wohlgefallen entspringe, und zwar blos daraus. Wir mögen Roß und Hirsch, Strauß und Pfau, ja selbst Molch und Spinne in Rücksicht ihres innern Organismus, wie ihres äußern Baues, objektiv und subjektiv vollkommen finden, d. h. das Urtheil über diese Thiere möge sowohl für die ganze Art (als den gegebenen Begriff, worunter sie enthalten sind — objektiv

---

*) K. versteht unter subjektiver Allgemeingültigkeit des Schönen eine solche, die nicht auf Begriffen vom Objekte beruht (weil ihm zufolge das, was durch Begriffe gefällt, gut, aber nicht schön ist), sondern auf dem freien Spiele der Einbildungskraft und des Verstandes (welche das Schöne in Jedem Subjekt hervorbringt, folglich auch allgemein mittheilbar seyn muß), und auf der Empfindung der Lust, welche die Folge dieses freien Spiels ist. Er sagt: Obgleich durch diese gemeinsame Thätigkeit der Einbildungskraft und des Verstandes (beim Schönen) keine Erkenntniß hervorgebracht wird, ist es doch eben dasselbe Zusammenstimmen, das zu Erzeugung einer Erkenntniß überhaupt nöthig ist, und daher muß es auch eben so allgemeingültig und allgemein mittheilbar seyn, wie jede bestimmte Erkenntniß,

vollkommen —) als auch für Jedermann, der sich solche unter diesem Begriff vorstellt (subjektiv vollkommen), gültig seyn, wir mögen also in Bezug auf ihren Typus eben sowohl subjektive als objektive Allgemeingültigkeit an ihnen erkennen, ohne alle Relazion auf Nutzen oder Schaden für uns. Aber solch eine Beurtheilung ist ja blos Sache des Verstandes. Erst unter der Voraussetzung, daß wir jene Geschöpfe nicht sowohl auf die Gesetze und die Thätigkeit der intellektuellen Natur beziehen, oder, um noch genauer bei Kants Worten zu bleiben, selbst nicht sowohl dadurch, daß wir sie auf das Verhältniß der Vorstellungskräfte (Verstand und Einbildungskraft) zu einander beziehen, insofern nehmlich diese bei Bildung und Wahrnehmung des Schönen dieselbe Thätigkeit äußern, wie bei Erzeugung einer Erkenntniß; als vielmehr unter der Bedingung, daß wir die Vorstellung der genannten Geschöpfe auf das Vermögen von Lust und Unlust und dessen Gesetze beziehen, können wir den Ausspruch thun, sie seyen schön oder häßlich. Sie sind also eines oder das andere um gewisser Empfindungen willen, die sie in uns hervorbringen, und könnten, wenn sie gar keine solchen bewirkten, weder schön noch häßlich heißen. Kant selbst gesteht ja in einer andern Stelle d. Krit., daß Schönheit ohne Bezug auf das Gefühl (die Empfindung) des Subjekts sich nicht denken lasse, und da uns das Schöne höchst angenehme, ja entzückende Empfindungen weckt, so ist es auch nie von allem Interesse für uns zu trennen.

Uiber das, was Kant unter subjektiver Allgemeingültigkeit des Geschmacksurtheils versteht, wird bei dem 4ten Momente Aufschluß gegeben werden.

Zugegeben muß ferner werden, daß wir das Schöne im Augenblicke, da es als solches auf uns einwirkt, nicht sowohl durch Begriffe erkennen, als vielmehr mit-

telst des Geschmacks empfinden. — Hieraus folgt jedoch auf keinen Fall, daß Verstand und Vernunft keinen Antheil an der Empfindung des Schönen haben; denn Kant selbst gesteht in einer Stelle d. Krit. wenigstens so viel ein, daß im Geschmacksurtheil immer noch eine Beziehung auf den Verstand enthalten ist, wiewohl er freilich, der Consequenz wegen, diese Beziehung darauf beschränkt, daß bei Empfindung des Schönen der Verstand mit der Einbildungskraft (als Vorstellungskräfte) in dieselbe Art von Thätigkeit und gemeinsamen Zusammenspiel treten, als ob dem Schönen eine Erkenntniß, ein Begriff zum Grunde läge, oder als ob Verstand und Einbildungskraft sich einen Begriff bilden wollten. Es folgt ferner nicht daraus, daß jener Empfindung keine Begriffe, ja selbst die deutlichsten nicht vorausgehn dürften. Denn sind gleich ganz deutliche Begriffe nichts weniger, als unumgängliche Vorbedingung zur Empfindung des Schönen, so kann doch diese (wie bei dem III. Prinzip ward gesagt worden) offenbar bei solchen eben sowohl entstehn, als es von der andern Seite gewiß ist, daß Empfindungen, wenn man sie anders von bloßen sinnlichen Wahrnehmungen (Anschauungen) und von bloßen Gefühlen unterscheidet, ohne alle vermittelnde Vorstellungen der erkennenden Natur unerklärbar seyn würden. — Es folgt endlich auch nicht daraus, daß jene Empfindung nicht der Kritik des Verstandes und der Vernunft könne unterzogen werden, um zu erforschen, welchen Antheil das Erkenntnißvermögen an der Konstrukzion und Empfindung des Schönen habe, oder daß diese letztere nach vorgenommener Untersuchung nicht selbst an Stärke, Tiefe und Lebendigkeit gewinnen könne. Gibt es auch Gegenstände, die ohne vorausgehenden deutlichen und völlig bestimmten Begriff von dem, was sie seyn sollen, wohlgefallen, wie jene absichtlos in einander geschlungenen Züge unter

dem Namen des Laubwerks in dem Kantischen Beispiele: so finden sich dagegen eine Menge anderer, so in der Natur als Kunst, von denen wir ganz genau wissen, was sie seyn sollen, und die uns darum nicht minder schön sind und gefallen. So haben wir z. B. gnügende Begriffe von dem Körperbau eines Wesens unsrer Gattung, hinreichende, wenn auch noch so sehr auf Empirie gegründete Verstandesvorstellungen von den wohlgefälligen Verhältnissen desselben; eben so von dem Wechsel der Tages- und Jahrszeiten, ihren Ursachen und den Absichten, die ihnen die höchste Intelligenz zum Grunde gelegt hat; von einem Gemälde, das uns einen bekannten bedeutsamen historischen Gegenstand, z. B. die patriotische Heldenthat eines Camillus vor Augen stellt, um gewisse Eindrücke auf unser Gemüth zu machen; von einer Tragödie, als einem Werke, zu dessen wesentlichsten Zwecken es gehört, zu zeigen, wie die Willensfreiheit aus dem Kampfe mit dem Schicksal siegreich hervorgehe, und so die Freiheit selbst zu nähren; und dennoch werden alle diese Objekte unter den übrigen dazu nöthigen Bedingungen die Empfindung des Schönen in uns erwecken und gefallen. —

Wenn Kant dasjenige, was durch Begriffe gefällt, gut nennt, wer würde behaupten wollen, daß der freie Künstler ohne allen Begriff von dem, was er gestalten will, das Schöne zu erzeugen vermöge; z. B. ein Dichter, besonders einer, wie Schiller sich den Volksdichter denkt, nehmlich als einen Mann, der als Vorläufer der hellen Erkenntniß die gewagtesten Vernunftwahrheiten in reizender und verdachtloser Hülle lange vorher unter das Volk brächte, ehe der Philosoph und Gesetzgeber sich erkühnen dürfen, sie in ihrem vollen Glanze heraufzuführen, so zwar, daß diese Wahrheiten lange schon, ehe sie Eigenthum der Uiberzeugung geworden (d. h. ehe sie ein förmliches Lehrgebäude der Vernunft bilden), ihre stille Macht an

den Herzen erwiesen: wer würde läugnen wollen, daß diese schönen poetischen Kunstgestaltungen, die so sehr auf Volkserziehung und Volksveredlung wirken, gut sind?

Was ferner die Behauptung anlangt: das Geschmacksurtheil werde auch darum ohne Begriffe gefällt, weil es von solchem keinen Uibergang zum Gefühl von Lust und Unlust gebe, so sind ihr Natur und Erfahrung entgegen. Sie sowohl, als die Seelenlehre, sprechen vielmehr dafür, daß im Menschen, diesem aus so mannigfachen Kräften höchst kunstreich verschmolzenen Wesen, jene scharfe Sonderung der Seelenvermögen nicht statt finde, welche die Theorie zu ihrem Behufe trifft, und oft unumgänglich treffen muß, sondern daß vielmehr alle diese einzelnen Vermögen wechselseitig aufeinander Einfluß nehmen, daß zwischen ihnen eine freilich oft äußerst schnelle, und darum kaum bemerkbare, aber wirklich ewige Akzion und Reakzion herrsche, daß Gefühle auf Begriffe, diese auf jene, und beide auf Empfindungen einwirken.

Auch hier dringt sich übrigens dem unbefriedigten Forscher, der gern etwas Positives über das Wesen des Schönen wissen möchte, wieder die Frage auf: „Woher rührt das allgemeine, begrifflose Wohlgefallen eines Gegenstandes ohne alle Relazion auf uns?

Herder (a. a. Orte) erklärt sich gegen den Begriff der Allgemeingültigkeit in diesem Kantischen Momente der Schönheit mit folgenden Worten: „Wie ich, der Empfindende, wissen könne, daß etwas allgemein gefällt, sagt mir die Erklärung nicht, und daß ich das nur schön finden solle, was allgemein gefällt, daß mein Urtheil Urtheil der Menge seyn müsse, erniedrigt die Schönheit. Das reinste Schöne wird nur von den wenigsten erkannt und geliebt, wie es geliebt werden will, der große Haufe haftet am Niedrigen, am Gemeinen.“ — Mit Recht läßt sich aber auch wieder gegen diese Aeußerung Herders einwenden, daß

Kant unter der Allgemeingültigkeit des Schönen nichts weniger, als ein Uibereinstimmen mit den Foderungen aller individuellen, oft rohen, oft ausgearteten Naturen, sondern vielmehr mit einem gewissen übersinnlichen Substrate oder Grunde für die ästhetische Urtheilskraft überhaupt wollte verstanden wissen. Mit den Worten „übersinnliches Substrat" bezeichnet er aber den Grund von der subjektiven Zweckmäßigkeit der Natur für die Urtheilskraft, und diese subjektive Zweckmäßigkeit offenbart sich ihm zufolge allgemeingültig in dem Verhältniß der Vorstellungskräfte (Verstand und Einbildungskraft) zu einander, insofern diese durch das Schöne (eines Natur= oder Kunstproduktes) zu gemeinsamer Thätigkeit angeregt und bestimmt werden, ungefähr so, wie wenn eine Erkenntniß, ein Begriff sollte gebildet werden, da doch hier eigentlich keine solchen Statt fänden. *)

z. M. Schönheit ist Form der Zweckmäßigkeit eines Gegenstandes, sofern sie ohne Vorstellung eines Zwecks an ihm wahrgenommen wird.

Nach Kant ist Zweck in objektiver Bedeutung, d. h. in Bezug auf den Gegenstand selbst, der Grund von der Möglichkeit desselben; **) in subjektiver Bedeutung aber, oder in Bezug auf uns, Grund unsers Wohlgefallens an einem Ge=

---

*) S. Kants Krit. d. Urth. Berl. 1792. S. 34. 236. 245. 253; und Herd. Kallig. 2. B. S. 196. 204.

**) Als Begriff von dem, was er seyn soll, oder von der Bestimmung des Gegenstandes.

genstande, unserer Zuneigung zu solchem. Inwiefern nun der Zweck unser Urtheil über einen Gegenstand der Lust bestimmt, führt er immer Interesse mit sich. Da aber nach der Behauptung dieses Philosophen Schönheit mit Interesse nicht zugleich bestehn kann, und der Gegenstand, bei welchem dieses letztere eintritt, wohl angenehm, aber nicht schön heißen darf: so kann auch der Schönheit, und dem Geschmacksurtheil kein subjektiver Zweck zum Grunde liegen. Aber noch nicht genug, fährt K. fort, auch keine Vorstellung eines objektiven Zweckes, d. i. der Möglichkeit des Gegenstandes selbst, nach Prinzipien der Zweckverbindung, mithin kein Begriff des Guten kann das Geschmacksurtheil bestimmen, weil es ein ästhetisches und kein Erkenntnißurtheil ist, das also keinen Begriff von der Beschaffenheit und innern Möglichkeit des Gegenstandes (d. h. von seiner Vollkommenheit oder Nützlichkeit) durch diese oder jene Ursache, sondern bloß das Verhältniß der Vorstellungskräfte zu einander, sofern sie durch eine Vorstellung bestimmt werden, betrifft.

Nun ist aber, nach Kant, nicht blos jener Gegenstand zweckmäßig, dessen Möglichkeit unumgänglich die Vorstellung eines Zwecks voraussetzt. Zweckmäßig heißt ihm ein Objekt, oder Gemüthszustand, oder eine Handlung auch (wenn gleich ihre Möglichkeit die Vorstellung eines Zwecks nicht nothwendig voraussetzt) oft bloß darum, weil ihre Möglichkeit von uns nur insofern erklärt und begriffen werden kann, als wir eine Kausalität nach Zwecken, d. i. einen Willen, der sie nach der Vorstellung einer gewissen Regel so angeordnet hätte, zum Grunde derselben annehmen. Die Zweckmäßigkeit, sagt er, kann also ohne Zweck seyn, sofern wir nehmlich die Ursachen dieser Form nicht in einen Willen setzen, aber doch die

Erklärung ihrer Möglichkeit, nur, indem wir sie von einem Willen ableiten, uns begreiflich machen können. Dies wäre z. B. der Fall, wenn wir in einem Walde einen Rasenplatz antreffen, um welchen die Bäume im Zirkel stehn. Ohne daß wir nun gerade nöthig hätten, die Möglichkeit dieser Erscheinung etwa aus der Bestimmung zum ländlichen Tanze zu erklären, werden wir sie uns doch vielleicht daraus begreiflich zu machen suchen; und unbekümmert darum, ob sich die Sache wirklich so verhalte, wird uns dieser Rasenplatz wenigstens Form der Zweckmäßigkeit besitzen. Wir haben es nehmlich nicht immer nöthig, das, was wir beobachten, durch Vernunft (seiner Möglichkeit nach) einzusehen (d. h. aus Prinzipien zu begreifen). Also können wir eine Zweckmäßigkeit der Form nach, auch ohne daß wir ihr einen Zweck (als die Materie des nexus finalis *) zum Grunde legen, wenigstens beobachten, und an Gegenständen, wiewohl nicht anders, als durch Reflexion, bemerken, wie das so eben angegebene Beispiel zeigt.

Da nun nach Kant bei dem Schönen keine Rede seyn kann von Zweck, weil dieser immer einen Begriff voraussetzt von dem, wozu sie seyn soll (ihrem Nutzen **), so kann auch die Zweckmäßigkeit, die man an dem Schönen bemerkt, keine andere seyn, als die so eben besprochene, nehmlich bloße subjektive Zweckmäßigkeit in der Vorstellung eines Gegenstandes ohne allen (weder objektiven noch subjektiven) Zweck, folglich bloße Form der Zweckmäßigkeit in der Vorstellung (Gestaltung), wodurch ein Gegenstand gegeben

---

*) D. i. des ganzen Zusammenhangs zu irgend einer Bestimmung, einem Gebrauche.

**) Je nachdem nehmlich der Zweck ein innerer oder äußerer ist.

wird. Nun ist es aber, Kanten zufolge, eben diese bloße Form von Zweckmäßigkeit am Schönen, die, indem sie durchaus keinen Begriff vom Objekte gibt, sondern die Darstellung dieses letztern blos auf das Subjekt bezieht (d. h. blos auf seine Vorstellungskräfte), allgemein jenes einhellige Spiel der Gemüths- oder Vorstellungskräfte hervorbringt, das für Jedermann mit dem Gefühle von Lust verbunden ist, und daher auch dem Geschmacksurtheil Allgemeingültigkeit verschafft. Dem gemäß ist Kanten eine Rose, Nelke oder Levkoje schön, weil sie in ihrer ganzen Struktur eine gewisse Form der Zweckmäßigkeit besitzen, die man doch auf keinen Zweck zurückzuführen weiß, und, indem man sie bloß ästhetisch würdigt, auch wirklich auf keinen Zweck bezieht; weil ihre Blätter sich irgendwozu so zu wölben, ihre Farben zu irgendetwas so gezeichnet und abgestuft scheinen, ihr Kelch zu etwas so gebaut und geschirmt ꝛc. ohne daß man dies wozu anzugeben vermag. Der Regenbogen wäre ihm schön, weil er zu irgend einem Ende die Halbzirkelform zu haben scheint, weil seine Farben zu etwas, das man nicht kennt, so verschmolzen scheinen; alle die genannten Gegenstände aber darum, weil sie eben dadurch Beschäftigung unsrer Erkenntnißkräfte ohne weitere Absicht bewirken, und folglich auch allgemein ein Gefühl der Lust zur Folge haben. — In Rücksicht dieser Kantischen Behauptungen läßt sich nun erinnern:

1) Sey es immerhin, daß gewisse Gegenstände uns als schön gefallen, die ohne irgend einen wahrnehmbaren Zweck, blos die Form der Zweckmäßigkeit an sich haben. Es gibt dergleichen Gegenstände wirklich, und sie werden später unter dem Artikel der innern Verhältnißmäßigkeit besprochen werden. Aber es hieße, der

Empfindung, worauf doch eigentlich alle Schönheit beruht, und die auch über solche richtet, — das Geschäft des Erkenntnißvermögens übertragen, wenn man sie über Zweck und Zweckmäßigkeit, ja selbst über bloße Form der letztern entscheiden ließe. Beide sind ihr, und folglich auch der Schönheit und dem Geschmacke fremd, insofern sie Empfindung sind. Den Zweck zu erforschen, weil er etwa den verborgenen Grund der Empfindung enthalten dürfte, ist blos Sache des Verstandes. Uibrigens kann es auch an und für sich die Schönheit eines Gegenstandes nicht beeinträchtigen, wenn der Verstand nicht nur Form der Zweckmäßigkeit, sondern auch wirklich einen Zweck und eine Form, die diesem entspricht, daran gewahr wird. Ja es kann sich sogar treffen, daß der wohlgefällige Eindruck des Gegenstandes auf die Empfindung durch jenen Zweck noch gewinnt, wenn er anders nur nicht außerkünstlerisch, d. h. blos für ein äußeres, oder auch allzueinseitig blos für dies oder jenes innere Bedürfniß berechnet ist. Ein meisterhaftes Gemälde stellt uns einen bekannten mythischen oder historischen Gegenstand dar, z. B. den Herkules am Scheidewege, Antigone am Grabe ihres Bruders, den Abschied Hektors von Andromachen, oder des Regulus von seiner Familie, den Tod des Sokrates oder Epaminondas ꝛc. Hier wissen wir bestimmt, was und wozu diese Gegenstände sind; sie haben nehmlich die Absicht, uns bedeutsame, rührende, erhebende Momente aus dem Leben eines Heros, oder sonst bekannter ausgezeichneter und großer Personen zu Gemüthe zu führen. Dennoch leidet unsre Empfindung für die Schönheit des Gemäldes, unser ästhetischer Genuß an solchem, darum keinen Abbruch, vielmehr gewinnt sie an Intensität durch das Interesse, und den Grund der Zuneigung, die wir für diese, theils wirklich idealisirten, theils schon an sich dem Ideale so nahe stehen-

den Personen, folglich auch für diese Kunstdarstellungen, selbst um ihres Zweckes willen haben. Das Wesen der Schönheit beschränkt sich also nicht auf bloße Form der Zweckmäßigkeit ohne Begriff und Zweck.

2) Auf den Namen Schönheit hat nur jenes gerechten Anspruch, was unbeschränkt, oder allen seinen Elementen nach Wohlgefallen erzeugt. Nun kann aber bloße Form der Zweckmäßigkeit (ohne Begriff und Zweck) immer noch bei einem Gegenstande Statt finden, dessen Stoff Moralität oder Sinnlichkeit, oder auch wohl beide zugleich grob beleidigt und gegen sich empört; z. B. modernde Gebeine, vielleicht von schuldlos getödteten Menschen, in die größte Ordnung, in die mannigfachsten Formen gebracht. Wenn gleich an solchen die Form noch gefallen könnte, so dürfte doch der schauderhafte, selbst die Sinnlichkeit beleidigende Stoff die Dauer dieses Wohlgefallens gar sehr beeinträchtigen, und sicher werden wir den Gegenstand im Ganzen nicht für schön erkennen. Um ein Beispiel aus der Sphäre redender Kunst zu wählen, so wäre es ein ähnlicher Fall mit einem Gedichte, das recht künstlich in Strophen gesetzt, uns übrigens, bei einer Menge gemeiner und niedriger Einzelnheiten, über seine Tendenz im Ganzen höchst ungewiß ließe.

3) Schränkte man Schönheit auf bloße Form der Zweckmäßigkeit ohne Vorstellung eines Zweckes ein, so wäre die Folge davon diese, daß nun die Thätigkeit des Künstlers sowohl, als sein Produkt dem Zufall überlassen bliebe. Nun muß aber jedes Werk, das seinen Namen wahrhaft verdienen will, sich als Produkt der Intelligenz rechtfertigen, und dies kann es nur unter Voraussetzung einer Bestimmung, folglich eines Zwecks. Dieser ist freilich bei dem freien Künstler eben so wenig ein bloßer Verstandeszweck, als ein blos sinnli-

cher, indem er weder einzig nach Gesetzen der intellektuellen, noch der sinnlichen Natur, sondern nach Idealen verfährt. Da jedoch bei Gestaltung dieser die Vernunft gemeinschaftlich mit der Fantasie, und zwar in besonderem Bezug auf das Empfindungsvermögen zu Werke geht, so ist ein völlig unzweckhaftes Verfahren des Künstlers um so minder denkbar. Wäre der freie Künstler auf bloße Form der Zweckmäßigkeit angewiesen, sollte diese das einzige unterscheidende Kennzeichen seines Werkes seyn: so wäre die Kunstlehre sammt ihren Gesetzen äußerst unsicher, und der Erfolg der Künstlerthätigkeit durchaus nicht mit Gewißheit, oder doch einem höhern Grade von Wahrscheinlichkeit voraus zu bestimmen. Nur zu oft dürfte es geschehen, daß der Künstler aus Mangel einer zuverläßigen Richtschnur Mißgriffe in Rücksicht des Stoffes beginge, das Unwürdige in eine gewisse Form der Zweckmäßigkeit kleidete, und nun sich überzeugt hielte, er habe ein schönes Werk geliefert. Ein Springbrunn treibe das Wasser in mannigfachen Formen hervor. Hier findet sich Anschein von Zweckmäßigkeit ohne wahrnehmbaren Zweck. Denn wozu diese verschiedenartige Bogen, wozu der Springbrunn überhaupt? Nun aber setzen wir, das Wasser sey unlauter, es beleidige Gesichts- und Geruchsorgan, — wem wird das Werk des Künstlers noch schön dünken? Ja noch mehr; selbst, wenn hier alles dasjenige nicht Statt fände, was widrigen Eindruck auf die Sinnlichkeit macht, wäre das Werk wohl, wegen bloßer Form d. Zweckm. ohne Zweck schon wirklich ein schönes Werk? Ein Gedicht zeige in Rücksicht des Vers- und Strophenbaues die zierlichste, ja die vollendetste Form, die Dikzion sey bilderreich, glänzend; aber es sage bei all der kunstvollen Anordnung von Vers und Reim, bei all seinem musikalischen Wohllaut und der üppigen, strotzenden Farbenfülle des Ausdrucks dem Verstande und Herzen nichts, oder doch

was sehr Gemeines, es sey weit davon entfernt, einen wohlgefälligen Total-Eindruck auf uns zu machen, wer wird das Gedicht um der bloßen F. d. Z. willen, bei der man hier wirklich keinen Zweck absieht, für schön erkennen? Hinge die Schönheit vorzugsweise, oder gar ausschließlich von bloßer F. d. Z. ab, so müßte ein bloßes Zusammenstellen von Szenen, die beinah nur zufällig, wenigstens äußerst locker zusammenhingen, und sich zu keinem Gesammteindrucke vereinten, — wie z. B. in manchen Kotzebue'schen Schauspielen, und namentlich in den Indianern in England — die schönsten Dramen geben.

Das Resultat von diesem Allen ist, daß die Form für sich allein nicht hinreiche zum Wesen der Schönheit, und daß man dabei den Stoff und seinen Einfluß auf das Vermögen von Lust und Unlust nie aus dem Auge verlieren dürfe.

Wenn übrigens Kant die Schönheit der Rose, Nelke, Levkoje ꝛc. und das Wohlgefallen an diesen Blumen einzig aus zweckloser F. d. Z. zu erklären sucht, so ist dieß zwar sehr konsequent mit seinen Behauptungen von der nothwendigen Nutz- und Interesselosigkeit, folglich auch dem Unzweckhaften alles Schönen, aber es bleibt darum nicht minder befremdend. Wohl mögen nur äußerst Wenige, welche jene Blumen schön fanden, sich des Kantischen Grundes ihres Wohlgefallens bewußt seyn; sicher aber sehr Viele irgend eines Verstandesmerkmahls und noch mehr des Reizes für das Empfindungsvermögen, welcher die Vorstellung derselben begleitet. Denkt man sich Farbe, Abstufung und Mischung derselben, Glanz, Glätte, Lebensfrischheit, also gerade das vorzüglich Reizende von ihnen hinweg, so bleibt der bloße Umriß der Blumen übrig. Wenn nun gleich dieser noch für sich selbst wohlgefällt, so geschieht es doch sicher nicht ausschließlich aus dem Kantischen Grunde, sondern

weil sich auch so noch in der Form, der Biegung und Rundung von Stengeln, Blättern, Blumenkelchen ꝛc. ein gewisses verhältnißmäßiges Fortschreiten von Theil zu Theil (also ein Merkmahl für die intellektuelle Natur), und überhaupt etwas Sanftes und Weiches (folglich etwas Reizendes für die Sinnlichkeit) darstellt; weil selbst diese Blumenskizzen der wirklichen Blume noch sehr ähneln, weil endlich mit der Wahrnehmung dieser Zeichnungen eine Menge Vorstellungen und Empfindungen von Heiterkeit, Frischheit, Zartheit, Hinfälligkeit u. s. w. sich so gern und leicht zu verschwistern pflegen. Dennoch unterliegt es keinem Zweifel, daß wir diesem Contour gewiß nicht mehr dieselbe Schönheit zugestehen werden, wie den Blumen selbst, oder gelungenen Farbengemälden von ihnen.

Auch durch dieses Kantische Moment der Schönheit gewinnen wir also nicht mehr Bestimmtheit über Geist und Wesenheit derselben.

Herder (a. e. and. O.) bemerkt gegen solches: Eine Form der Zweckmäßigkeit, die ich ohne Vorstellung eines Zwecks wahrnehme, ist schwer begreiflich. Wäre sie es aber auch nicht, das bloße Wahrnehmen einer Form ist nicht Empfindung, die Form des Zweckmäßigen unempfunden ist nicht Schönheit. Alle drei Erklärungen der Schönheit (schließt er) gehn das Wesen der Schönheit gerade vorbei, und führen auf weite Abwege.

4. M. Schön ist, was ohne Begriff als Gegenstand nothwendigen Wohlgefallens erkannt wird.

Von den einzelnen Elementen dieser Formel ist hier blos der Charakterzug des nothwendig Wohlgefälligen etwas mehr herauszuheben und zu entwickeln, indem das Merkmahl des Begrifflosen schon besprochen wurde.

Diese Nothwendigkeit des Wohlgefallens hat, nach Kant, weder eine theoretisch- noch eine praktisch-objektive, sondern blos eine subjektive Bedeutung. Keine theoretisch-objektive; denn in diesem Falle müßte es sich schon a priori erkennen lassen, daß Jedermann dieses Wohlgefallen an dem von mir schön genannten Gegenstande fühlen werde, d. h. es müßte sich aus demjenigen in unsern Erkenntnissen und Begriffen folgern und erklären lassen, was der Erfahrung zuvorgehend schon durch das Vorstellungs- und Denkvermögen selbst bestimmt wird, nehmlich aus den bekannten eigentlichen Formen des Denkens. *) Dies ist aber nach Kant darum nicht annehmbar, weil der Richter der Schönheit, der Geschmack, nicht nach Begriffen, sondern nach Gefühl (Empfindung) entscheidet. — Die Nothwendigkeit ist ferner keine praktische, weil auch bei dieser das Wohlgefallen von Begriffen abhängt, nehmlich von Begriffen eines reinen Vernunftwillens, welcher freihandelnden Wesen zur Regel dient, **) so daß also das Wohlgefallen nothwendige Folge eines objektiven Gesetzes ist, und nichts anderes bedeutet, als daß man schlechterdings (ohne weitere Absicht) auf gewisse Art handeln soll. — Es kann demnach hier nur die Rede seyn von subjektiver Nothwendigkeit, die zwar, da sie nicht von bestimmten Begriffen abgeleitet werden kann, auch nicht apodiktisch, sondern nur bedingt, aber doch insofern exemplarisch heißen

---

*) Diese sind die Vorstellungen: Einheit — Vielheit — Allheit — Relazion — Negazion — Beschränkung — Substanz — Inhärenz — Causalität. Gemeinschaft — Möglichkeit — Unmöglichkeit. Daseyn — Nichtseyn. Nothwendigkeit — Zufälligkeit.

**) Der kathег. Imperativ: Du sollst.

kann, als sie die Beistimmung Aller zu einem Urtheil anspricht, was wie Beispiel einer allgemeinen Regel angesehen wird, die man nicht anzugeben vermag. *) Dergleichen Urtheile nun sind eben die Geschmacksurtheile; denn ob sie gleich ohne Begriffe gefällt werden, so sinnt man doch jedem Andern die Beistimmung zu solchem an, insofern man sich nehmlich überzeugt hält, daß man unparteyisch (frei von Privatinteresse) urtheilte, und einen einzelnen Fall unter einen gewissen allgemeinen Grund, als Regel des Beifalls, subsumirte. Dieser allgemeine Grund, diese Regel des Beifalls kann eben darum, weil ästhetische Urtheile durchaus nicht auf Begriffen beruhen, wieder nichts anderes seyn, als das Gefühl des subjektiven Gemüthszustandes, des einhelligen Zusammenspiels der Vorstellungskräfte, und das daraus resultirende Gefühl der Lust, dessen wir bei Wahrnehmung des Schönen inne werden. Dieser Gemüthszustand muß sich nehmlich, nach Kant, als Stimmung der Erkenntnißkräfte zu einer Erkenntniß überhaupt eben so allgemein mittheilen lassen, als Erkenntnisse selbst, weil ohne eine solche Stimmung der Gemüthskräfte, als subjektiven Bedingung des Erkennens, die Erkenntniß, als Wirkung, nicht entspringen könnte. Daher nun die subjektive Allgemeingültigkeit und Nothwendigkeit jener ästhetischen Regel des Beifalls, so wie des Wohlgefallens am Schönen überhaupt, und daher sagt Kant: Geschmacksurtheile, indem sie einem Gegerstande diesen Charakter des nothwendigen Wohlgefallens zuerkennen, müssen ein subjektives Prinzip haben, welches nur durch Gefühl, und nicht durch Begriffe, doch aber allgemein gül-

*) Denn Regel ist eigentlich Verstandesgesetz.

tig bestimme, was gefalle oder mißfalle. Da nun, Kanten zufolge, die allgemeine Mittheilbarkeit eines Gefühls (hier des Gefühls der verhältnißmäßigen Thätigkeit unsrer Gemüthskräfte und des daraus entstehenden Gefühls der Lust) einen Gemeinsinn voraussetzt, so, behauptet er, könnte auch ein solches Prinzip nur als ein gewisser Gemeinsinn (sensus communis nicht logicus) angesehen werden, der aber vom gemeinen Verstande (sensus communis logicus) wesentlich unterschieden ist: indem letzterer nicht nach Gefühl, sondern jederzeit nach Begriffen, wiewohl gemeiniglich nur als nach dunkel vorgestellten Prinzipien urtheilt. Also nur unter der Voraussetzung, daß es einen Gemeinsinn gebe (wodurch aber Kant keinen äußern Sinn, sondern die Wirkung aus dem freien Spiel unsrer Erkenntnißkräfte versteht) kann das Geschmacksurtheil gefällt werden.

Es wird eingeräumt, daß der Geschmack, wenn er gleich nicht ein ganz eigenthümliches, von allen übrigen unabhängiges Gemüthsvermögen ist, dennoch eine Art Gemeingefühl konstituire. Dies Wort wird, unter Voraussetzung jedoch, daß Gefühl hier soviel bezeichne als Empfindung, an die Stelle des etwas zweideutigern, mit dem gemeinen Verstande leicht zu verwechselnden Gemeinsinns gesetzt. Ferner wird zugestanden, daß der Geschmack als solcher, nicht nach Begriffen, sondern nach Empfindungen richte, und es wird später in der Abhandlung vom Geschmacke klar genug werden, in wiefern dieser den Namen des Gemeingefühls verdiene. Aus schon bekannten Gründen läßt sich aber nicht eben sowohl zugeben, daß vorhergehende Begriffe auf seine Aussprüche, ja selbst auf seine Bildung und Veredlung keinen Einfluß nehmen. Uibrigens ward früher schon eingestanden, daß das, was wahrhaft schön seyn soll, nicht blos das Wohlgefallen einzelner Menschen sich erwerben dür-

se, sondern überhaupt auf jeden Menschen von gesundem Geschmack als Schönheit wirken müsse. Auch damit ist jedoch die Natur des Schönen eben so wenig erklärt, als Grund und Entstehungsweise desselben.

Herder will jenen Gemeinsinn für das Schöne in Kantischer Bedeutung nicht gelten lassen, und findet außer mehrerem Andern, was er gegen dies Kantische Moment der Schönheit erinnert, schon das Erkennen ohne Begriffe, zumal bei einem Gegenstande von nothwendigem Wohlgefallen, räthselhaft. *)

Im Ganzen muß man gestehn, Kant habe mit seiner K. d. U., die, wie seine Werke überhaupt, bei größter Präzision der Begriffsbestimmungen, die strengste Konsequenz im Denken bewährt, sich das unbestreitbare Verdienst um die Aesthetik erworben, daß er die Gränzen des Schönen so scharf, als möglich, wenigstens zu ziehen suchte. Dennoch läßt es sich nicht läugnen, daß auch dieser große seltne Mann mit so manchem seiner Vorgänger ein ähnliches Schicksal theilt, darin nehmlich: daß er gerade über seinem Bestreben nach strengster Gränzbestimmung auf negativem Wege, die Sphäre hier zu enge schloß, dort hingegen allzuweit zog. **) — Uibrigens ist seine Erklärung des Schönen durchaus negativ, nicht aber positiv; denn er sagt wohl, was das Schöne nicht sey,

---

*) Nach Kant heißt aber Erkennen eigentlich nichts mehr, als gegebne Vorstellungen auf ein Objekt beziehn (also hier: auf das Vermögen der ästhetischen Urtheilskraft und ihre Gesetze); Begreifen aber, etwas aus Vernunftprinzipien einsehen.

**) Zu eng: indem er z. B. blos das Begrifflose, bloße F. d. Z. ohne Z. für schön erklärt, da doch tausend Dinge, wovon wir wissen, was sie sind, und welchen Zweck sie haben, schön sind. — Zu weit: indem eben diese Grundsätze Anlaß geben, eine Menge Dinge für schön anzusehen, die nichts minder, als schön sind.

aber nicht, was es eigentlich sey. Nähme man nun die Kantische Theorie des Schönen ihrem ganzen Inhalte und Umfange nach an, so ließen sich daraus für den schaffenden Künstler wohl verbietende, aber nicht gebietende Normen ableiten, und doch sind es eigentlich diese letztern, worauf es in der Kunstlehre, die dem Künstler zur Leitung dienen will, vorzüglich ankommt. Denn man gebe diesem immerhin die Weisung, Schönheit nur da zu suchen, wo ein Gegenstand ohne Begriff und Interesse, als bloße Form d. Z. ohne wahrnehmbaren Zweck, subjektiv-nothwendig gefällt: er erhält damit doch nur höchstens die Auskunft, was nicht schön sey, was er folglich vermeiden müsse, nicht aber Aufschluß darüber, was er als eigentlich Schönes zu suchen und zu leisten habe. Damit kann er sich nun schon überhaupt nicht zufrieden stellen, und seine Unzufriedenheit möchte zunehmen mit jedem Falle, wobei sowohl eigener Geschmack als Erfahrung an Andern ihn zwängen, Manches, dieser Theorie zuwider, für schön oder nicht schön zu erklären.

V. Prinzipe, Theorien und Ansichten einiger andern Kunstphilosophen in Ansehung des Schönen.

Heydenreichs unvollendetes System.

Heydenreich behauptet, die Schönheiten wären in Bezug auf ihre Entstehungsgründe eben so verschieden, als die Empfindungen. Demzufolge unterscheidet er 4 Hauptklassen von Schönheiten, und zwar:

1) Solche, bei denen das Wohlgefallen durch unmittelbaren Eindruck gewisser Objekte auf unsre Sinne, ohne Dazwischenkunft irgend eines Urtheils erregt wird, wie z. B. für den Gesichtssinn durch einzelne Farben, und deren Mischungen, durch gewisse Umrisse und Modifikazionen kör-

perlicher Oberflächen, durch Bewegungen; eben so für den Gehörssinn durch einzelne Klänge und Verbindung mehrerer.

2) Schönheiten, bei welchen sich dieses Wohlgefallen blos auf zufällige Verknüpfung gewisser Vorstellungen und Bilder mit gewissen Gegenständen gründet; wie z. B. das Behagen an gewissen für sich nicht schönen Zügen und Eigenheiten mancher menschlicher Gestalten.

3) Schönheiten, deren Wirksamkeit auf einer wesentlichen Beziehung beruht, welche gewisse Gestalten und Töne auf gewisse Zustände des Menschen, als eines für Wohl und Weh empfänglichen Wesens haben; so wie uns z. B. in dieser Gemüthsstimmung ein muntres Lied, eine fröhliche Tanzmusik, in jener ein schwermüthiges Adagio, eine pathetische Fuge, itzt eine lachende Flur, itzt wieder eine schaudervolle Gruppe von Felsenmassen, bald die sonnige Beleuchtung und der heitre mannigfache Farbenwechsel einer Landschaft, bald das grauende Halbdunkel eines Hains vorzüglich schön ist.

4) Schönheiten, die durch Beziehung gewisser Objekte, Bilder, Vorstellungen, Gedanken und Handlungen auf die Gesetze des Verstandes, der spekulativen oder praktischen Vernunft, Vergnügen erregen, wie z. B. Ordnung, Zusammenstimmung an sichtbaren, Rhythmus, Takt an hörbaren Objekten, faßliche Mannigfaltigkeit, Zweckmäßigkeit, Ordnung in Gedanken, gewisse Charaktere, Handlungen ꝛc. ꝛc.

Unter diese 4 Hauptklassen von Schönheiten, sagt H., kann man füglich alle einzelnen Arten derselben bringen; sie selbst aber lassen sich, ihm zufolge, nicht auf ein gemeinschaftliches Vernunftprinzip, am wenigsten auf ein Vernunftprinzip im strengen Sinne des W. zurückführen. Denn an den 2 ersten Klassen habe ja die Vernunft gar keinen Antheil. Kunstschönheiten hingegen, die zu den

2 letzten Klassen gehörten, müßten sich, insofern sie Realisirung gewisser Zwecke vernünftiger Wesen sind, auf feste, allgemeingültige Vernunftprinzipien reduziren lassen. — An die nähere Ausführung dieser Grundsätze ist H. nicht mehr gekommen, und so geben auch diese keine nähere Aufschlüsse über das Wesen des Schönen.

Schon hier läßt sich jedoch in Hinsicht der Heydenr. Theorie erinnern:

a) Die Schönheiten seiner 1. Klasse gründen sich eigentlich auf Gefühle, und zwar entweder ausschließlich auf solche, oder auch insofern, als sich damit gewisse Vorstellungen verbinden. Bekanntlich können nun aber Gefühle an sich, wie z. B. die von einzelnen Farben und Tönen erregten, je nach den Umständen wohl angenehm, aber nicht eigentlich schön heißen. In Verbindung mit übrigens noch so undeutlichen, verworrenen Vorstellungen (wie, wenn uns z. B. die Fantasie jene Farbe an einer Blume, am Regenbogen ꝛc., den Ton in einer Folge von andern Tönen vorstellt) können Gefühle allerdings wieder Vorstellungen wekken, und dann die sogenannten sinnlichen Schönheiten erzeugen, die sich auf Ideenassoziazion gründen, aber immer noch sehr relativ bleiben.

b) Die Schönheiten der 2. Klasse gründen sich offenbar nicht in den Objekten selbst, sondern blos in den Vorstellungen und Bildern, die uns das Vermögen der Ideenverknüpfung davon liefert. Also können auch nicht die Objekte schön heißen, sondern höchstens angenehm, interessant für uns, obgleich die Fantasie dies Angenehme, Interessante gar sehr ins Schöne ausmalen kann.

c) Um die Schönheiten der 3. Klasse würde es mißlich stehn, wenn sie anders wirklich von der jedesmaligen zufälligen oder blos subjektiven Gemüthsstimmung oder Laune abhingen. Sind sie wahrhaft Schönheiten, so

müssen sie es unter allen Umständen bleiben, wiewohl damit keineswegs geläugnet wird, daß eine entsprechende Gemüthsstimmung uns eine oder andere bestimmte Art Schönheiten dieser Klasse um vieles interessanter macht.

d) Die Gegenstände der 4. Klasse endlich sind unstreitig von der Art, daß sie unter den nöthigen Bedingungen (die in der Folge entwickelt werden sollen) Schönheiten selbst des höchsten Ranges seyn können.

Auf die Bedingungen jedoch, unter welchen Kunstgegenstände auf Schönheit Anspruch machen können, kommt auch bei dieser letzten, so wie schon bei der vorletzten Heydenreich'schen Klasse von Schönheiten Alles an. Denn blos darum, weil die Gegenstände derselben Ausführungen gewisser Zwecke vernünftiger Wesen sind, können sie doch nimmermehr Schönheiten heißen. Sonst müßte ja auch die zahllose Schaar unfreier Kunstprodukte Anspruch auf solchen Namen haben, da auch sie Ausführungen dieser Zwecke sind, wie z. B. die Werke der Mechanik. Ja noch mehr; selbst Werke, die wirklich in den Kreis der Aesthetik und freier Künste fallen, können blos als Verwirklichung von Zwecken vernünftiger Wesen noch lange nicht schön genannt werden. Denn auch das schlechteste Drama, der fadeste Roman, ein der Komposizion nach noch so elendes Werk zeichnender oder bildender Kunst, bleibt immer noch (wenn gleich mißlungene oder höchst einseitige) Realisirung eines gewissen Zweckes eines vernünftigen Wesens; es ist Kunstwerk, sogar Werk aus der Sphäre einer schönen Kunst, und doch an sich selbst nichts weniger, als schönes Kunstwerk. — Irgend eine poetische Schilderung kann noch so viel Zweckmäßigkeit, faßliche Mannigfaltigkeit, folglich auch Ordnung und hiemit zugleich Interesse für den Verstand besitzen; aber sie kann dabei immer noch

in Rücksicht der Diktion höchst matt und unanschaulich, in Rücksicht des Versbaues höchst rauh und hart gegeben seyn; sie ist also wohl Verwirklichung des Zwecks eines vernünftigen Wesens, und gleichwohl darum noch keineswegs schön.

Uibrigens soll es später deutlich genug werden, daß mit einziger Ausnahme der blos sinnlichen Gefühle, selbst die angeführten Heydenreich'schen Arten von Schönheiten (in sofern sie diesen Namen wirklich verdienen) sich wohl noch auf ein allgemeines Prinzip der Schönheit zurückführen ließen.

Bouterwecks Theorie.

Bouterweck erklärt sich in der 1ten Ausgabe seiner Aesth. vom J. 1806 ungefähr mit folgenden Worten über das Schöne:

„Gelehrte und Ungelehrte sind darin einig, daß das Schöne empfunden wird. Alle Empfindungen aber lassen sich eintheilen in physische, intellektuelle und moralische. Physische Empfindungen sind solche, die durch äußere Organe vermittelt werden (also eigentlich auf Gefühlen des Angenehmen und Unangenehmen beruhen) und die Denkkraft nicht unmittelbar, sondern nur in so fern angehn, als auch die denkende Natur überhaupt einer organischen Stütze bedarf. *) — Intellektuelle Empfindungen sind jene, die unmittelbar aus der Thätigkeit des Verstandes entspringen (also sich auf die Idee des Wahren stützen), wie z. B bei Lösung eines mathematischen Problems. — Moralische Empfindungen endlich sind Empfin-

*) D. h. insofern uns sinnliche Wahrnehmungen, Gefühle ꝛc. Stoff des Denkens zuführen, kurz, insofern die denkende Seele durch und mittelst der körperlichen Organe wirkt.

dungen des Herzens (d. i. des Theilnehmungsvermögens an fremdem Wohl und Wehe), die sich zuletzt alle in Liebe und Achtung auflösen, kurz, welche die Idee des Guten begleiten. Als eine von diesen 3 Arten Empfindungen läßt sich hypothetisch die Empfindung des Schönen denken. Es frägt sich nur: in welcher derselben es eigentlich gegründet sey? — Wird eine blos physische Empfindung zum Grunde angenommen, so scheint zwar die schöne Kunst überall dafür zu sprechen, wo ihr Objekt in der Sinnenwelt erscheint, und was wir in der Natur schön nennen, wird auch größtentheils mit dem Auge gemessen, oder mit dem Ohre vernommen. Dessenungeachtet sträubt sich etwas in uns gegen Zurückführung des Schönen auf eine blos physische Empfindung, und gewiß wird Niemand bei voller Besonnenheit den geistigen Genuß, den es uns verschafft, mit einem blos physischen verwechseln. *) Zudem sind die Gesetze des Organismus, worauf sich die physische Empfindung gründet, zwar im Allgemeinen dieselben, aber in einzelnen Naturen oft sehr verschieden modifizirt, und dies geht so weit, daß der Gegenstand, der dem Einen sinnliches Vergnügen gewährt, dem Andern nicht selten zur Quelle des Mißvergnügens wird. Das Schöne, als bloße physische Empfindung betrachtet, wäre also, so wie der Werth desselben, ewig schwankend, und die Aesthetik bei Annahme einer solchen Erklärung der Schönheit eine bloße Fortsetzung der Physiologie, nicht aber philosophische Wissenschaft. — Ist das Schöne eine blos moralische Empfindung, so ist es nur eine Modifikazion des Guten, der Werth desselben entschieden, und die Aesthetik eine fortgesetzte Moralphilosophie. Dann aber vermöchten wir so manche psychologische Probleme nicht zu entziffern, z. B. wie es

*) Wie z. B. die Befriedigung von Hunger und Durst ist.

komme, daß nicht alles sittlich Gute schon darum schön ist, daß es manchen immoralischen Menschen von Geschmack gibt; daß Menschen, mit dem zartesten Gefühl für das Gute, oft wenig, ja kaum einen Sinn für das Schöne besitzen. — Das Schöne aber als eine blos intellektuelle Empfindung zu betrachten, oder den Grund desselben in einem blos übersinnlichen Substrate für die Urtheilskraft zu suchen, *) scheint schon auf den ersten Blick eine widernatürliche Beschränkung des Schönheitsbegriffes zu seyn, nicht nur, wenn man mit Kant Reiz und Rührung ganz davon ausschließt, sondern selbst dann, wenn man dieser intellektuellen Thätigkeit die Richtung auf Zweck und Zweckmäßigkeit gibt. Denn um blos Verstand und Urtheilskraft zu befriedigen, bedarf es der Begeisterung eines Homer, Pindar und Phidias nicht. — Folge alles dessen ist, daß das Schöne auf keiner dieser Empfindungen allein beruht. Weit mehr empfiehlt sich demnach eine 4te Hypothese, diese nehmlich: daß das Schöne in der Verschmelzung des Moralischen mit dem Intellektuellen und Physischen in einer eignen Art von Wahrnehmung der Natur und unsrer selbst bestehe; denn gerade in solcher Verschmelzung zeigt sich das Menschliche im Menschen.

Auf dieser Grundlage nun baut Bouterweck weiter fort, und sagt: „Es gibt im menschlichen Geiste ein ursprüngliches Bedürfniß, sich für etwas mit freiem Wohlgefallen, d. h. unabhängig von aller Rücksicht auf eigentliche Nutzanwendung, blos um der Sache selbst willen, zu interessiren, d. h. seine Existenz mit der eines andern Dinges durch eine Neigung zu verbinden. Unser Bewußtseyn

*) In der subjektiven Zweckmäßigkeit der Natur für die Urtheilskraft und der daher rührenden Beschäftigung der bloßen Erkenntnißkräfte.

zeugt hinreichend dafür, daß wir uns für das Wahre, als Erkenntniß, für das Gute, als das moralisch Achtungswerthe, schon an sich interessiren können. Mit gleich freiem Wohlgefallen vermögen wir uns denn auch für das Aesthetische zu interessiren. Aesthetisch aber ist, was ohne eigentlich = theoretische, oder eigentlich = praktische, oder eigentlich = religiöse Betrachtung ein Gefühl entweder des freien Spiels, oder der harmonischen Entwicklung, oder des idealen Emporstrebens menschlicher Kräfte in einem mehr oder minder unbestimmten Bewußtseyn erweckt, oder mit andern Worten: was ein Gefühl der Entfaltung und des Höherstrebens unsrer Gemüthskräfte zu dem wahrhaft Menschlichen bewirkt. — Das Aesthetische ist übrigens an sich nur interessant, ist noch nicht das Schöne selbst, aber doch lebendiger Keim desselben. Zum eigentlichen Schönen übergeht es erst dann, wenn das ästhetisch = freie Spiel des Geistes, ohne daß seine Thätigkeit sich eigentlich = theoretisch, oder eigentlich = praktisch, oder eigentlich = religiös bestimmt, entweder harmonisch für den Augenblick sich entfaltet, oder ein unbestimmtes Fortschreiten der Reflexion vom Vortrefflichen zum Vollkommenen, vom Endlichen zum Unendlichen wird. Denn alles Fortschreiten zum Vortrefflichen verliert sich in dem Emporstreben zum Vollkommenen im göttlichen Sinne, d. i. zu dem Vereine des Guten mit dem Wahren in einem Urbegriffe, und der Mensch muß mit dem Gefühle des Menschlichsten in ihm auch über sich selbst hinaus streben."

Dies sind denn die Prämissen, woraus Bout. seine Erklärung des Schönen deduzirt. Er gibt folgenden Begriff davon: Schön ist dasjenige, was unmittelbar durch den Eindruck, den es auf ein empfängliches Gemüth macht, oder auch blos unmittelbar in der Vorstellung das ästhetische Bedürfniß nach allgemeinen und unveränderlichen Gesetzen des Natürlichen und Ver-

nünftigen in einem wahrhaft menschlichen Daseyn, wo nicht unbedingt, so doch in einer gewissen Hinsicht befriedigt.

Die Gründe, worauf Bout. sein System baut, sind größtentheils dieselben, welche in diesen Vorträgen bei Erklärung des Schönen zur Basis angenommen werden. Was Bouterwecks Bemerkungen in Rücksicht des ästhetischen Bedürfnisses und des ästhetisch Interessanten betrifft, so bürgen Natur und unmittelbares Bewußtseyn für die Wahrheit derselben. Das ästhetische Bedürfniß ist ohne Zweifel der eigentlichste Urquell alles Schönen, folglich auch aller freien oder edlern Kunst. So wie das ästhetische Bedürfniß und das ästhetisch Interessante, beruht auch das daraus entspringende Schöne auf Empfindung. Daß aber diese Empfindung weder blos physisch, noch blos intellektuell, noch endlich blos moralisch sey, geht aus der ganzen obigen Dedukzion überzeugend hervor. Bout. setzt das Schöne in die Verschmelzung aller 3 Arten von Empfindungen, weil gerade aus solcher das Gefühl des wahrhaft Menschlichen in uns, d. h. der harmonischen (einhelligen) Entwicklung aller Gemüthskräfte, deren wir beim Schönen inne werden, resultire. In diesen Vorträgen ward, bis zu weiterer Begründung und Ausführung des Gegenstandes die Schönheit erklärt: als bestmöglicher Ausdruck der zur Empfindung vereinten theoretischen, moralischen und sinnlichen Vollkommenheit. Die Hauptgrundsätze stimmen also hier wie dort zusammen.

Was aber die Bouterweck'sche Erklärung des Schönen selbst anlangt, so scheint sie (auch wenn man von ihr eben nicht die Bestimmtheit einer von allen Seiten scharf begränzten Definizion fodert) dennoch etwas zu breit, zu schwankend, zu dunkel und gesucht

ausgedrückt. Die Worte: was unmittelbar durch den Eindruck, den es auf ein empfängliches Gemüth macht, oder auch blos unmittelbar in der Vorstellung das ästhetische Bedürfniß befriedigt, sollen allem Ansehen nach die Anschauungen äußerer Sinne, von jenen des innern Sinnes unterscheiden. Aber der unmitelbare physische Eindruck eines Objektes durch äußere Sinne ist entweder sinnliche Wahrnehmung allein, oder Gefühl. Jene ist an sich bloße Anschauung, dieses ist entweder angenehm oder unangenehm. Schön können sie beide erst mittelbar durch Bezug (derselben mittelst der Intelligenz) auf Empfindung werden, und nur als solche dem ästhetischen Bedürfnisse gnügen. Auch ein Fantasiegebilde (Wahrnehmung des innern Sinnes) befriedigt dies nicht unmittelbar in der Vorstellung, sondern wieder nur dann, wenn es zuvor in Empfindung übergegangen ist. Wollte aber B. dies etwa ohnehin schon vorausgesetzt wissen, so ist die strengere Sonderung der Wahrnehmungen äußerer Sinne von jenen des innern, überflüssig. Denn alles Schöne — gleichviel durch was für einen Sinn die Erscheinung desselben gegeben sey — hat als Empfindung auch den Eindruck auf die gesammten vernünftigen und sinnlichen Begehrungsvermögen (Gemüth) zur natürlichen Folge. *) — Ferner leuchtet auch der Unterschied, den B. zwischen dem Natürlichen und Vernünftigen statuirt, nicht klar

---

*) Wiewohl es nehmlich das Schöne auf nichts weniger, als auf Reiz für das Begehrungsvermögen anlegt, so ist doch diese Einwirkung des Schönen selbst auf letzteres um so natürlicher, weil alle Seelenvermögen in innigem Zusammenhange stehen, so daß jeder Empfindung eine Begierde entspricht, und umgekehrt.

genug ein. Wie B. sich selbst erklärt, soll Natürlichkeit nicht blos das bezeichnen, was mit den Naturgesetzen überhaupt, sondern mit der Menschennatur im edlern Sinne, d. h. mit einer wahrhaft menschlichen, in Rücksicht aller ihrer Kräfte harmonisch gebildeten Natur übereinstimmt. Vernünftigkeit aber nicht blos Uibereinstimmung eines Dinges mit den Regeln der Logik, sondern er will unter dieser letztern entweder Harmonie eines Objektes mit den Gesetzen einer vernünftig-sinnlichen Natur verstanden wissen, oder, was noch wahrscheinlicher ist (da er in der Folge natürliche und ideale Schönheit unterscheidet), Uibereinstimmung mit den Gesetzen eines ästhetischen Ideals. — Aber im ersten Falle liegt ja der Begriff: Vernünftigkeit schon in dem Ausdrucke: Natürlichkeit. Im zweiten Falle hingegen ist nicht abzusehen, wie der Künstler, der bei aller Natürlichkeit doch nie bloßer Kopist der Natur seyn darf, wie sie den Sinnen vorliegt, sondern immer die Idee derselben ergreifen und darstellen muß, wie er bei seinen Kunstgestaltungen ohne alles Ideal, folglich ohne Vernünftigkeit im höhern Sinne verfahren könnte, ohne seinen Anspruch auf den Namen eines freien Künstlers zu verlieren. Es kann mehrfache Ideale, und wenigstens für konkrete Fälle — verschiedene Abstufungen derselben geben, wie man denn selbst eine höhere und niedere Schönheit unterscheidet. Ein anderes ist z. B. das Ideal des Erhabenen, des Tragischen und des Anmuthigen, und es modifizirt sich wieder je nach den verschiedenen Spezien dieser Gattungen von Schönheit. Ein anderes ist im Ganzen genommen das Ideal eines Homer, Sophokles und Pindar, und das eines Anakreon, Theokrit und der Verfasser der griechischen Anthologie, ein anderes das eines Klopstock und Schiller, und das eines

Gleim, des Liederdichters Miller und des Epigrammatisten Haug, aber ganz ohne Ideal schrieb und schreibt wohl kein wahrer Dichter; ja man möchte auch hier wieder sagen, wenn er auch, ganz in Bouterwecks Sinne, natürlich schreibt, so kann er es nicht ohne Idealität. — Die Behauptung übrigens, alles, was uns schön ist, gründe sich auf allgemeine, unveränderliche Gesetze, ist allerdings richtig in Bezug auf das Schöne der Idee nach; sie kann aber nicht in ihrem ganzen Umfange und in vollster Strenge von dem vereinzelten Schönen, d. i. dem Ausdrucke desselben von Seite der darstellenden Kunst gelten, welcher im Verfolg dieser Vorträge mit dem Worte Schönheit bezeichnet wird. Zwar hat auch die Schönheit in diesem engern Sinne (in wiefern sie sich auf die vernünftige Natur des Menschen gründet) ihre allgemeingültigen unwandelbaren Prinzipien. In so weit sie aber auch die sinnliche Natur in Anspruch nimmt, so wird es später deutlich werden, daß die Gesetze derselben nicht durchaus allgemeingültig, sondern oft blos gemeingültig, oft auch kaum dieses sind. Endlich macht der Zusatz: was das ästhetische Bedürfniß, wo nicht unbedingt, doch in einer gewissen Hinsicht befriedigt, Bouterwecks ganze Erklärung nur noch schwankender und unbestimmter, wie wohl er damit wahrscheinlich darauf hindeuten wollte, daß im konkreten Schönen oft mehr die Sinne, oft mehr der Verstand, oft mehr das sittliche Gefühl, also nicht immer alle ästhetischen Foderungen gleichmäßig befriedigt erscheinen.

In der neuen Ausgabe s. Aesth. (3. Göttingen. 1815), welche, wider die Aeußerung des Verfassers, zwar dennoch etwas mehr, als Titel und Thema mit der ältern gemein hat, aber gleichwohl wirklich mehrere wesentliche Zusätze, Andeutungen und Modifikazionen seiner frühern Theorie

enthält, setzt B. die Elemente und Hauptcharakterzüge des Schönen

1) in die innere Harmonie, worunter er ästhetische Einheit in ästhetischer Mannigfaltigkeit versteht, und wozu er insbesondere die physisch-geistig empfindbare Harmonie, nehmlich die Harmonie optischer, plastischer und akustischer Formen zählt, als auch die reingeistige, d. i. die der theoretischen und praktischen Vernunft anheimfallende, nur mittelst des innern Sinnes (der Fantasie) empfindbare Harmonie der Gedanken und Gesinnungen;

2) in den Ausdruck, womit er den innern, echtpoetischen Gehalt der Ideen selbst bezeichnet, insofern nehmlich ein Gegenstand — auch abgesehen von schöner Form — schon durch Gedanken, die unsre gesammten Naturen harmonisch beschäftigen, interessiren soll;

3) in die Grazie, worunter er die Anschaulichmachung des eigentlich Menschlichen unsrer Natur durch ästhetische Verschmelzung des Sinnlichen mit dem Sittlichen zu einem bewegten Leben von hoher Liebenswürdigkeit versteht;

4) in das Unendliche, d. i. in jene höhere Harmonie, die kein Sinn erreicht, und die der Mensch nur in den Momenten erahndet, wo er sich hoch über alles Animalische erhebt, folglich in den sprechenden Ausdruck des Uiberirdischen, kurz: des wahrhaft ästhetisch Idealen, das er jedoch, da er natürliche und ideale Schönheit unterscheidet, nur als Ingrediens einer vollendeten Schönheit annimmt.

Die Folge wird zeigen, daß diese skizirte neuere Theorie Bouterwecks, so sehr sie auch im Ausdrucke von der diesen Vorträgen zum Grunde liegenden abweicht, doch, der Sache selbst nach, größtentheils mit ihr zusammentrifft.

Schreibers Charakterisirung des Schönen.

A. Schreiber in s. Lehrb. der Aesthetik, Heidelb. 1809. definirt das Schöne kurzhin als den Verein von Kraft und Anmuth. Bei vorherrschender Kraft entstehe Würde, bei vorwaltender Anmuth Liebreiz. Wo beide streng geschieden seyen, arte die Kraft in Härte und Rohheit, die Anmuth in Weichlichkeit aus. Diese Bestimmungen setzen jedoch in Rücksicht des etwas vieldeutigen Begriffes Kraft, so wie jenes der Anmuth, eine nähere Entwicklung voraus, als Schr. in seinem gedrängten, größtentheils mit aphoristischer Kürze geschriebenen Lehrbuche mitzutheilen dienlich fand. Bei der später vorkommenden Aufsuchung und Entwicklung des Schönen sammt seinen verschiedenen Arten wird es sich übrigens erproben, daß auch Schreibers Begriff von Schönheit mit den hier angenommenen Grundsätzen desselben wohl zu vereinbaren ist.

Crousaz's und Diderots Ansichten.

Unter den Ausländern gibt Crousaz in seinen Untersuchungen über das Schöne 5 Kennzeichen desselben an, nehmlich: Verschiedenheit, Einheit, Regelmäßigkeit, Ordnung, Verhältniß. — Uiber den Begriff der Verschiedenheit erklärt er sich nicht näher. Einheit ist ihm Beziehung aller Theile auf einen Zweck; Regelmäßigkeit ähnliche Zusammenstellung der Theile; Ordnung eine gewisse Abstufung der Theile, worauf man beim Uibergehn von einem zum andern zu achten hat. Verhältniß endlich angenehme Vereinigung des Verschiedenartigen, Regelmäßigen und Ordentlichen in jedem Theile. Alle diese, zum Theil ohne Noth wiederholten Kennzeichen drücken jedoch im Grunde nicht mehr aus, als das schon bekannte Prinzip: Ein-

heit im Mannigfaltigen. Es gilt daher auch von diesen bloßen Verstandscharakteren, was gegen jenes Prinzip erinnert ward.

Diderot (ebenfalls in der Abhandlung über das Schöne) sucht eine neue Ansicht von diesem zu geben, indem er sagt: Schön ist dasjenige, worin sich etwas befindet, was die Idee von Beziehungen erweckt. In der Idee: Beziehung glaubte er das Grundprinzip alles Schönen zu finden. Er will aber damit einen gewissen Verstandesakt bezeichnet wissen, dem zufolge ein Objekt oder eine Eigenschaft insofern betrachtet wird, als dabei die Existenz eines andern Objekts, einer andern Eigenschaft vorausgesetzt wird (also eigentlich eine Vorstellung, durch die eine Menge andrer damit korrespondirender Nebenvorstellungen erweckt werden). Die Schönheit zerfällt ihm in eine reelle, welche alles das in sich enthält, was so beschaffen ist, daß es in dem Verstande Ideen von Verhältnissen oder Beziehungen erwecken kann, und in eine relative, die alles besitzt, was diese Ideen in dem Verstande wirklich erweckt. Ihm zufolge gibt nun das Schönste die meisten solcher Beziehungen, oder ist am prägnantesten, am reichsten an Nebenvorstellungen. So, sagt er, gibt ein schönes Gemälde mehr Beziehungen, als ein einzelner Ton oder Akkord, eine wechselnde Landschaft mehr, als eine einförmige öde Sandsteppe, und darum wären sie schön, und hätten den Vorzug vor den Gegenständen, womit sie hier verglichen werden. Nur will er die Gegenstände des Geschmacks und Geruchs, wiewohl auch sie allerdings die Idee von Beziehungen zu erwecken vermögen, von der Reihe der schönen durchaus ausgeschlossen wissen, und zwar darum, weil der Sprachgebrauch den Objekten, worin sich diese Beziehungen finden, nie einige Schönheit beilege, weil er

z. B. von keiner schönen Speise, keinem schönen Geruche wisse, sondern hier die Eigenschaftswörter: angenehm, lieblich gebrauche.

Es läßt sich nun zwar nicht läugnen, daß das Schönste die meisten Beziehungen gibt; aber daraus folgt noch nicht, daß alles, was dergleichen Beziehungen mit sich führt, schon deshalb schön sey. Denn auch das Zweckmäßige, Nützliche, ꝛc., ja sogar der Antipode des Schönen, das Häßliche gewährt uns solche. Noch mehr; das Zweckmäßige, Nützliche, so wie das Häßliche nimmt ebenfalls nach dem Maße derselben zu. Und wenn das Schöne wirklich so sehr auf der Idee von Beziehungen beruhte, so hätte ja D. sehr willkührlich gegen sein eigenes Theorem gehandelt, wenn er die Gegenstände des Geschmacks und Geruchs blos um des Sprachgebrauches willen aus der Reihe schöner Objekte ausschließt, obgleich auch sie dergleichen Beziehungen mit sich führen. Diderots Erklärung paßt demnach gar nicht auf das Schöne allein, und sagt uns nichts Bestimmtes von der Natur desselben.

Theorie des Schönen.

Nur zu oft vernimmt man die Behauptungen: „Schönheit ist etwas Relatives; auch die Gebildetsten widersprechen sich oft geradezu in Rücksicht ihrer Vorstellungen davon. Das Unternehmen, die heterogenen Begriffe und Urtheile so Vieler auf Ein allgemeines, vereinigendes Prinzip zurückzuführen, scheint also schlechterdings unmöglich, und so dürfte man denn wohl schwerlich jemals mit der Erklärung der Schönheit zu Stande kommen.“ — Diese Behauptungen mögen nun immerhin von dem vereinzelten Schönen gelten, d. h. demjenigen, das unter einer bestimmten Form der Anschauung uns als Individuum vor den Sinn tritt, und was künftig Schönheit im engern Sinne des Wortes genannt werden soll. Denn was diese letztere anlangt,

so muß schon der verschiedene Kulturgrad einen beträchtlichen Unterschied in den Aussprüchen der darüber Richtenden veranlassen. Viel anders verhält es sich aber damit, wenn man jene Behauptungen auf das Schöne überhaupt, d. h. als Idee, als Geschlechtsbegriff bezieht. Sie finden bei diesem nicht nur keineswegs gleiche Anwendung, sondern man darf ihnen vielmehr in Bezug auf solches mit Fug und Recht die Behauptung entgegensetzen: Die Vorstellung des Schönen ist im Menschengeiste so einheimisch, daß sie und ein bezeichnendes Wort dafür sich seit jeher überall vorfand, wo man sich nur zu einigem Grade von Bildung erhoben hatte; ja selbst jene, die in ihren Meinungen über das spezielle Schöne einander oft schnurstracks entgegen sind, stimmen doch darin überein, daß es ein Schönes überhaupt gebe. Dies Schöne in genere oder in der Idee muß also wohl auf einem gewissen allgemein-gültigen Grunde ruhen, es muß sich durch nothwendige, folglich bleibende Kennzeichen unterscheiden, gemäß welchen sodann auch die echten, von wandelbarem Privatinteresse unabhängigen Erfordernisse vereinzelter Schönheiten sich müssen bestimmen lassen. Die Auffindung dieser nothwendigen, charakteristischen Merkmale ist der Gegenstand nachfolgender Untersuchung.

Der größere Theil der bisher mitgetheilten Forschungen sowohl, als die meisten andern Theorien über das Schöne zeugen dafür, daß man das Schöne blos aus den Dingen, woran es sich zeugte, und ohne allen Bezug auf den Menschen zu erklären suchte. Das Ziel blieb unerreicht, und dieß war sehr natürlich. Denn, wenn gleich nicht in Abrede gestellt wird, daß der Eindruck, wodurch ein Gegenstand die Empfindung des Schönen in uns erweckt, schon objektiv in der Natur des Dinges selbst ge-

gründet seyn muß (d. h. der Gegenstand muß gewisse Eigenschaften an sich haben, wodurch er diesen Eindruck bewirkt), so bleibt doch das Schöne übrigens immer ein Verhältnißbegriff, insofern nehmlich, als er immer auf ein Verhältniß des Objektes zu uns, d. h. zu unserer Intelligenz und Sinnlichkeit hinweist.

Hieraus folgt, daß die Grundgesetze des Schönen vornehmlich in der Menschennatur zu suchen sind. Die Gesetze dieser sind unwandelbar, und ihnen muß man demnach die einzelnen Erscheinungen in Natur und Kunst, und die Mittel, wodurch und wie beide sie zur Anschauung bringen (also Farben, Formen, Linien, Flächen, Klänge, deren Folge und Verbindung ꝛc.) zusammenhalten. Ja selbst die Aussprüche der Empirie über die Wirksamkeit dieser Darstellungsmittel unter bestimmten Umständen dürfen nicht außer Acht gelassen werden, wenn die Untersuchung über die Natur des Schönen und der Schönheit einen günstigen Ausschlag nehmen soll.

Erwägung der Menschennatur überhaupt.

Alles hienieden trägt entweder den Charakter des Sinnlichen oder Uibersinnlichen. Dies sind die beiden Grundprinzipien des Weltalls, mit denen der Mensch durch sein logisches, transscendentales Vermögen (Verstand, Vernunft) und durch das Vermögen, angenehm oder unangenehm von den Gegenständen affizirt zu werden (Gefühl), im Zusammenhang steht. Der Gegenstand sey nun welcher er wolle, so richtet der Mensch nach den Gesetzen dieser beiden Grundvermögen seiner Natur darüber. Jene Gesetze aber sind: 1) Gesetze der Intelligenz (des Erkennens), 2) der Willensthätigkeit (des Handelns), 3) des Empfindens.

Die Gesetze der Intelligenz (des Erkennens) liegen im Verstande überhaupt, worunter hier zugleich die theoretische oder spekulative Vernunft mitbegriffen wird. Ihnen zufolge denkt man sich die Objekte in Hinsicht auf die innern Verhältnisse oder die logischen Modifikazionen der Urtheile, d. i. auf Quantität, Qualität, Relazion, Modalität, so wie auf die daraus entspringenden Begriffsformen oder Kategorien, nehmlich: Einheit, Vielheit, Allheit, Realität, Limitazion, Negazion, Subsistenz, Inhärenz Causalität, Gemeinschaft, Möglichkeit, Unmöglichkeit, Daseyn, Nichtseyn, Nothwendigkeit, Zufälligkeit, endlich in Bezug auf die reinen Formen der Anschauungen, d. i. auf Raum und Zeit und deren Modifikazionen. *) — Das Vermögen,

---

*) Jene innern Verhältnisse oder logischen Modifikazionen der Urtheile sind die: Prinzipien objektiv-gültiger Urtheile, reine Formen des Denkens.

Quantitäts-Urtheile — Form nach der Größe eines Dings im Vergleich mit andern:

Einheit — (einzelne Urtheile) Sokrates war ein Philosoph.

Vielheit — (Plural. d. Urthl.) Einige Thiere leben nur einen Tag.

Allheit — (Allgem. Urthl.) Alle Thiere fühlen.

Qualitäts-Urtheile — Form in Ansehung des Gewinns, den ein Ding der Erkenntniß bringt.

Realität — (Bejahend) Cajus ist gelehrt.

Limitazion — (Beschränkend) Die Seele ist nicht sterblich.

Negazion — (Verneinend) Sempronius ist nicht gelehrt.

Relative Urtheile — Form nach den Verhältnissen des Denkens im Urtheilen.

Subsistenz und Inhärenz — (Katheg. Urth. Verhältniß des Subjekts zum Prädikat) Gott ist gerecht.

Causalität — (Hypoth. Urtheile: Verhältniß des

Dinge nach ihrem un- oder übersinnlichen Charakter zur Vorstellung zu bringen, und blos an die Norm des Verstandes zu halten, ist das intellektuelle Vermögen, und die Summe seiner Vorschriften die theoretische Vernunft, intellektuelle Natur.

Die Gesetze oder Regeln der Willensthätigkeit (des Handelns) liegen in der praktischen Vernunft. Diesen gemäß denkt man sich die Gegenstände in Absicht auf den kathegorischen Imperativ sittlicher Freiheit, in wiefern sie nehmlich moralisch gut oder böse sind. — Das Vermögen, über die Sittlichkeit der Handlungen zu entscheiden, ist das sittliche Vermögen, und die Summe der Gesetze desselben praktische Vernunft, sittliche Natur.

Die Gesetze des Empfindens beruhen auf der Sinnlichkeit. Zufolge dieser denkt man sich die Dinge blos in Bezug auf das, was sie dieser sind, nehmlich als Vergnügen oder Mißvergnügen erregend. Diese Grundkraft des Menschen, die Gegenstände nach dem Lieblichen und Reizenden, oder dem Widrigen, Zurückstoßenden zu würdigen, ist das Empfindungsvermögen, und der Inbegriff seiner Gesetze die sinnliche Natur.

Grundes zur Folge) Wenn ein Mann von Kopf unredlich ist, so ist er doppelt gefährlich.

Gemeinschaft — (Disjunktiv. Urth.) Eine Linie ist entweder krumm oder gerade.

Modalitäts-Urtheile — Form nach dem Verhältniß des Urtheils zum Erkenntnißvermögen.

Möglichkeit, Unmöglichkeit (problem. Urth.) — Vielleicht sind Vulkane im Monde.

Daseyn, Nichtseyn — (Assert. Urth.) Der Mensch hat Vernunft.

Nothwendigkeit, Zufälligkeit — (Apodikt. Urth.) Jeder Zirkel hat einen Mittelpunkt.

Jede dieser Naturen hat ein anderes Ziel ihres Strebens. Es gibt also im Grunde eben so viele Begehrungsvermögen. Wenigstens erhält das Begehren, je nach dem es den Gesetzen einer oder der andern Natur folgt, eine verschiedene Benennung. So würdigt die intellektuelle Natur blos dasjenige ihres Beifalls, was den Normen des Verstandes und der spekulativen Vernunft entspricht, wie z. B. das Wahre, Nützliche, Planmäßige, das Geordnete, Zusammenhängende, Uibereinstimmende, Systematische, ꝛc. — Erhält die Thätigkeit des Begehrungsvermögens ihre Richtung auf Antrieb dieser Natur, so heißt es das intellektuelle Begehren. — Der praktischen Vernunft oder der moralischen Natur sagt ausschließlich das sittlich Gute zu. Von ihr geleitet erhält das Begehrungsvermögen den Namen des sittlichen. — Der sinnlichen Natur endlich behagt nur, was Wohlbefinden und Vergnügen nach allen seinen Graden bewirkt. Folgt das Begehren ihren Vorschriften, so nennt man es sinnlich.

Daher rührt es nun, daß die verschiedenen Naturen oder Vermögen des Menschen in ihren Aeußerungen über eine und dieselbe Sache oft so sehr von einander abweichen. So verwirft die sinnliche Natur nicht selten Dinge, welche spekulative und praktische Vernunft für harmonisch mit ihren Gesetzen erkennt, wie z. B. den Tod fürs Vaterland, die Aufopferung fürs Ganze — und umgekehrt; so die praktische Vernunft nicht selten, was der Verstand in Bezug auf seine Gesetze vollkommen findet, z. B. ein noch so feines, aber betrügerisches Gewebe der Politik; die Kabalen eines Marinelli. — Aber noch mehr. Jedes dieser Vermögen richtet nicht nur unabhängig von den Normen des andern, sondern das eine entscheidet sogar nicht selten nach seinen ihm eigenthümlichen Grundregeln über Gegen-

stände des andern. So fällt z. B. die sinnliche Natur über einen theoretisch = vollkommenen Satz (Wahrheit) den Ausspruch, er errege Vergnügen oder Mißvergnügen, nicht nach den Regeln der Intelligenz, sondern nach jenen der Empfindsamkeit im weitern Sinne des Wortes, d. h. nach dem Gefühl von Lust und Unlust. Ihr ist also eine Blume nicht darum anziehend, reizend oder angenehm, weil sie ein Verschiedenartiges, wie z. B. Stengel, Blätter und deren Windungen, Staubfäden u. dgl. zu Einem verbindet, weil sie eine gewisse innere Proporzion besitzt, folglich theoretisch=vollkommen ist, sondern weil Farbe, Duft u. s. w. Lust erwecken. In Ansehung dieses Punktes verstoßen die meisten Theorien; denn häufig vernachläßigten ihre Stifter die Sinnlichkeit entweder ganz bei Erforschung des Schönen (welches doch als Empfindungsobjekt großentheils in ihre Sphäre fällt) und suchten dies blos nach Verstandesgesetzen zu definiren, oder man übertrug auch wohl im Gegentheil der Sinnlichkeit geradezu das Richteramt des Verstandes.

Aus dem bisher Gesagten fließt, daß die verschiedenen Seelenvermögen in ihren Aussprüchen einander oft geradezu entgegenstehn. Dagegen leisten sie aber auch einander oft schwesterliche Hilfe. So führt die sinnliche Natur den höheren geistigen Vermögen gewissermaßen Empfindungen zu, insofern nehmlich, als intellektuelle Vorstellungen in Empfindungen übergehn, und daher das Gefühl des Vollendeten, Anständigen, Moralischen, Erhabnen ꝛc. So nimmt dagegen die Intelligenz bildenden und veredelnden Einfluß auf die sinnliche Natur, wenigstens auf die Empfindung selbst.

Erwägung des dreifachen Vermögens der Menschennatur insbesondre.

Die Prinzipien und Regeln des theoretischen oder intellektuellen Vermögens, denen unsre Vor=

stellungen folgen, sind ursprünglich in der verständigen Natur gegründet. Ihre Aufzählung und Auseinandersetzung gehört in das Gebiet der Psychologie und Logik. Das erste Grundgesetz der Intelligenz ist jedoch, Kanten zufolge, das Bewußtseyn, so wie die bekannten reinen Anschauungsformen Raum und Zeit Vorbedingung aller Wahrnehmungen aus der Erfahrungswelt sind. Das intellektuelle Vermögen entscheidet über alles, was in die Sphäre der bereits genannten logischen Modifikazionen der Urtheile (Quantität, Qualität, Relazion, Modalität), der Kategorien und der reinen Formen der Sinnlichkeit fällt, also auch über Verhältniß, Zusammenhang, Klarheit, Dunkelheit, Vollkommenheit, über Gestalt, Größe, Bewegung, Ruhe ꝛc. u. dgl. Eigenschaften der Dinge.

Der moralischen Natur ist es nicht, gleich der Intelligenz, um das zu thun, was und wie ein Gegenstand während des Wahrnehmens und Erkennens beschaffen ist, sondern um das Pflichtmäßige einer Handlung. Sie nimmt kein Interesse an dem, was ein Gegenstand für theoretische, sondern blos an dem, was er für praktische Vernunft ist. Ihre Gesetzgebung erstreckt sich also ausschließlich auf freies Handeln, d. i. auf eine Handlungsweise, wie sie seyn soll. Demnach richtet sie auch nach eigenthümlichen Grundsätzen über moralisch Gutes und Böses, und ihr letzter Zweck ist sittliche Freiheit, Tugend.

Die sinnliche Natur bezieht weder Wahrnehmungen auf Objekte, noch weniger versammelt sie das Mannigfache zur Einheit, d. i. sie erkennt und begreift nicht, gleich der Intelligenz, sie bestimmt auch keineswegs, gleich der praktischen Vernunft, die Moralität der Handlungen, sondern wird von den Objekten blos angenehm

oder unangenehm affizirt. Ihr höchster Zweck ist Vergnügen.

Dem Ausdrucke sinnliche Natur oder Sinnlichkeit kann ein zweifacher Verstand zum Grunde liegen. Einmal versteht man nehmlich darunter die ganze Summe von Gefühlen, die durch bloßen äußern Eindruck der Dinge auf unsre Sinneswerkzeuge ohne vermittelnde Begriffe in uns entstehn, wie z. B. der Reiz, welchen Farben, Töne, als solche, d. h. ohne Rücksicht auf ihre Verbindung und auf die Vorstellungen, die dadurch geweckt werden dürften, im Aug' und Ohr hervorbringen. — Dagegen bezeichnet aber auch das Wort Sinnlichkeit in umfassenderem Sinne die Empfindungen von Vergnügen und Mißvergnügen, die durch Vorstellungen intellektueller und sittlicher Natur vermittelt werden. So erzeugen z. B. Farben, wenn sie nicht mehr blos an sich, sondern nach ihrem Verhältniß, ihrer Verbindung in dem Ganzen eines Gemäldes betrachtet werden, Töne nach ihrer Folge, ihrer Gleichzeitigkeit gedacht, — Handlungen, an den Maßstab des Sittengesetzes gehalten, Empfindungen des Vergnügens oder Mißvergnügens, je nachdem sie der vernünftigen Natur zusagen oder nicht. Plan, Ordnung, Regelmäßigkeit, als theoretisch Vollkommenes — erwekken Empfindungen der Lust. Eben so Selbstaufopferung fürs Ganze, als praktisch Vollkommenes — aber Zweckwidrigkeit, Unordnung, Bosheit, unangenehme Empfindungen.

Verschieden von Gefühl und Empfindung ist die bloße Wahrnehmung. Diese bestimmt den Charakter der Gegenstände ausschließlich in Ansehung dessen, was sie für die Intelligenz sind; als mannigfach,

einfach, identisch, verhältnißmäßig, unverhältnißmäßig, groß, klein, rund, eckicht, rauh, glatt, hart, weich u. s. f. Das Gefühl richtet über die Dinge bloß in Hinsicht ihres Reizes für die Nerven, der entweder wohlthuend oder widrig, ja sogar schmerzlich seyn kann. Die Empfindung gründet sich auf Vorstellungen, die auf das dem Menschen angeborne sinnliche Vermögen von Lust und Unlust bezogen werden.

Gefühle sind demnach Wahrnehmungen des Vergnügens und Mißvergnügens unmittelbar durch die Sinneswerkzeuge, d. h. ohne vermittelnde Verstandesvorstellungen.

Die Gefühle theilen sich in angenehme und unangenehme, einfache und gemischte, stärkere und schwächere, anhaltende und vorübergehende. — Angenehm heißen sie, wenn sie der Organism annehmbar, seinen Foderungen angemessen findet, außerdem das Gegentheil. Den Namen einfacher Gefühle führen sie nur im uneigentlichen Sinne, insofern nehmlich mehrere gleichzeitig vorhandene oder schnell aufeinander folgende Gefühle für Eines angesehen werden, welches dann entweder blos angenehm oder blos unangenehm ist. Gemischt heißen sie, wenn Angenehmes und Unangenehmes in ihnen verschmilzt, wie z. B. das Gefühl bei zu lang anhaltendem Lachen, bei zu heftigem oder zu lange fortdauerndem Kitzel, bei zu langem Hinblick auf einen zwar erst anziehenden, aber endlich blendenden Lichtglanz.

Aus einem leicht begreiflichen Grunde, der jedoch später deutlich angegeben werden soll, ist der Gültigkeitsgrad von den Aussprüchen der Gefühle ziemlich beschränkt. Sie können kein allgemein absolut nothwendiges Wohlgefallen verbürgen. So behagt z. B. dem Einen

eine Speise, wovor dem Andern ekelt; der Klang der Harmonika ist dem Einen angenehm bis zum Entzücken; auf den Andern wirkt er so unangenehm und nachtheilig, daß er ihm Nervenzufälle verursacht. Uibrigens können Gefühle nur in dem Falle, wenn sie vorerst die Intelligenz in Thätigkeit setzten, in Empfindungen übergehn.

Empfindungen sind die durch Vorstellungen der vernünftigen Natur vermittelten Wahrnehmungen des Vergnügens und Mißvergnügens. — Man theilt die Empfindungen ein:

1) In einfache (in dem schon nächst vorher bei den Gefühlen angegebnen weitern Sinne des Wortes) und in gemischte. Zu näherem Aufschlusse dies: Einfach heißen Empfindungen eigentlich dann, wenn man im Augenblicke des Empfindens entweder gar keine oder doch nur sehr dunkle Ideen von ihren Entstehungsgründen hat; gemischt, wenn uns diese letztern klar sind. Als Beispiel beider Arten von Empfindungen diene der Gemüthszustand des von seinen Töchtern mit so gräßlichem Undanke verstoßenen Königs Lear. Er erinnert sich seiner Wohlthaten gegen sie, und empfindet tiefe Betrübniß über ihren Undank, Reue über seine vormalige bedachtlose, übermäßige Güte; er gedenkt seines ehemaligen glänzenden Zustandes, seines erhabenen Ranges, der Achtung, die ihm nicht nur als Vater, sondern auch als König gebührt, und hat die Empfindung tief gekränkter Liebe und Ehre; er stellt sich die Folgen des Undanks, sein künftiges Schicksal vor, und empfindet ein schwermuthsvolles Erbangen; die Fantasie malt ihm die Zukunft mit immer schwärzern Farben, und jenes Bangen wird — Schauder. Alle diese Empfindungen lassen sich zusammen als Eine gemischte Empfindung ansehen, insofern Lear klärer oder dunkler weiß, woher sie entstehen. Wenn nun

aber alle wirklich in die einzige Empfindung des Schmerzens verschmelzen, so, daß Lear nun weder eine klare noch dunkle Idee von den Entstehungsgründen derselben hat, so wird diese Empfindung einfach, und er versinkt vollends in Wahnsinn.

2) Unterscheidet man stärkere und schwächere, anhaltende und bald vorübergehende Empfindungen. Die stärksten Empfindungen sind die einfachen, weil, so zu sagen, der ganze Mensch, d. h. jede Kraft seiner Seele sich in Einer Empfindung verliert. So z. B. vergißt der Mensch im Zustande des höchsten Entzückens nicht nur jedes andern Objektes, sondern selbst der erzeugenden Ursachen seiner Wonne. Sehr wahr sagt daher Louise in Kabale und Liebe: Wenn wir ihn über dem Gemälde vernachläßigen, findet sich ja der Künstler am feinsten gelobt, d. h. wenn der Künstler durch sein Werk eine so übermächtige, wonneselige Empfindung in uns hervorzurufen vermag, daß all unser Denken und Streben, kurz, unser ganzes Ich in ihr sich vergißt und verliert. Derselbe Fall ist es mit dem höchsten Grad von Schmerz. Daher die psychologisch-richtige Mythe von Niobes Versteinerung. Eben so verhält es sich mit den Affekten des Schreckens, des Zorns, neben denen im Momente ihrer größten Stärke keine Vorstellung mehr Raum findet. *) Eben darum aber, weil einfache Empfindungen die stärksten sind, können sie nicht von langer Dauer seyn. Dies folgt schon aus dem Zustande gewaltsamer Spannung, worein sie uns versetzen; denn diesen vermag der Nervenorganism ohne Aufreibung und Zerstörung seiner selbst in die Länge hin un-

---

*) Siehe: Mendelssohns philos. Schriften (Troppau) 2ter Band. S. 177. In dem bis S. 178. Todesschlummer.

möglich auszuhalten. Länger dauern die gemischten Empfindungen z. B. Mitleid, Wehmuth ꝛc., weil der Grad ihrer Stärke geringer, folglich auch ihre Einwirkung auf das Nervensystem in eben dem Verhältnisse schwächer ist. *)

3) Sind die Empfindungen entweder angenehm oder unangenehm.

4) Zerfallen die Empfindungen gemäß einer zwar nicht eben streng richtigen aber doch sehr üblichen Eintheilung nach ihren Entstehungsgründen in jene, die durch das intellektuelle Vermögen, dann in solche, die durch die praktische Vernunft, endlich in solche, die durch gewisse instinktmäßige Kräfte der Sinnlichkeit vermittelt werden. Die erste Klasse begreift jene Empfindungen, die aus den Vorstellungen: Wahrheit, Nützlichkeit, Planmäßigkeit, Verhältniß, Ordnung, Größe, Erhabenheit ꝛc. hervorgehn; die zweite jene, die aus dem Zusammenhalten der Dinge mit den Foderungen des Sittengesetzes entspringen, wie die Empfindungen der Großmuth, aufopfernder Liebe, des Patriotism ꝛc. aber auch des Zorns, des Hasses, der Rachsucht ꝛc. In die dritte Klasse gehören z. B. die vom Lebensfristungs- und Propagazionstriebe veranlaßten Empfindungen.

Uibrigens folgt jede Empfindung den Gesetzen des vermittelnden und zugleich denen des Empfindungs-Vermögens selbst.

Der Uibergang von einer Empfindung zur andern gründet sich auf die Thätigkeit des Gedächtnisses, der produktiven und reproduktiven Fantasie, und inniger damit verwandten Vermögen, wie z. B. des Erinnerungsvermögens — Ideenverknüpfungsvermögens. —

---

*) Anwendung auf Ode — Elegie.

Dreifache Art Vollkommenheit und Verschiedenheit der Aussprüche darüber.

Zufolge des dreifachen Vermögens der Menschennatur gibt es auch eine dreifache Vollkommenheit: die theoretische, praktische und sinnliche.

Theoretisch oder intellektuell vollkommen ist, was die Foderungen der Intelligenz nach Möglichkeit, d. h. so sehr, als es nur immer die Wesenheit des Dinges zuläßt, befriedigt. Denn nicht jeder Gegenstand vermag allen Ansprüchen der verständigen Natur in vollem Maße zu gnügen. *) Dem zufolge kann auch ein Feenroman, eine Geister- und Wundergeschichte, so verschieden auch die Welt, worin sie sich bewegen, von der unsern ist, dennoch theoretische Vollkommenheit besitzen, insofern sie nur den in ihrer Sphäre einmal angenommenen Gesetzen treu bleiben, und in Rücksicht ihres Planes, der Verbindung ihrer Theile von innerer Wahrheit, Zusammenhang, Ordnung zeugen.

Praktisch oder moralisch vollkommen ist, was mit den Gesetzen des sittlichen Vermögens, der Freiheit, Moralität übereinstimmt, so sehr es nur immer seiner Natur nach möglich ist. Denn auch in Bezug auf praktische Vernunft ist nicht jeder Gegenstand von der Art, daß er alle ihre Foderungen befriedigen könnte. Nicht selten ist es sogar der Fall, daß ein Gegenstand keine dieser Foderungen positiv befriedigen kann, weil es seiner Natur oder Wesenheit nach unmöglich ist. Die Blumenwelt z. B. kann an sich weder gut, noch böse heißen, indem sie, freiheitslos, wie sie ist, weder einen guten, noch bösen Zweck hat, und daher positive Befriedigung des Sittengesetzes sich auch von ihr weder fo-

*) Anwendung auf die Fabel.

dern, noch erwarten läßt. Nur indem man sie so, wie die Natur überhaupt von dieser Seite anzusehen ist, als das Werk eines höchstverständigen, höchstfreien und wohlwollenden Grundprinzips des Universums betrachtet, läßt sich auch in ihrem kindlichheitern, schuldlose Freude gewährenden Daseyn ein sittlich guter Zweck erkennen, und so angesehn, wird sie auch sicher der praktischen Vernunft wohlgefallen, uns zu Empfindungen der Liebe und des Dankes stimmen. So auch Landschaftsgemälde — Musik ohne Text — Architektur ꝛc.

Sinnlich vollkommen ist, was den Ansprüchen der Sinnlichkeit zusagt, folglich angenehme Gefühle und Empfindungen, Vergnügen.

Offenbar kann nur das Vollkommene, ja es muß sogar der Menschennatur, ihren ursprünglichen Grundanlagen nach, gefallen, so wie ihr dagegen das Unvollkommene jeder Art, wie z. B. das Falsche, Verworrene, Zweckwidrige, das moralisch Schlechte, das Unangenehme, Schmerzliche an und für sich mißfallen muß. Was also mit den Grundgesetzen der intellektuellen, moralischen und sinnlichen Natur harmonirt, ist auch für jede derselben absolut-wohlgefällig, d. h. in Bezug auf sie Gegenstand eines allgemeingültigen Wohlgefallens.

Indeß dürfte man einwenden: es gebe zwar allerdings dergleichen Gegenstände für das intellektuelle und sittliche Vermögen, indem z. B. Zweckmäßigkeit, Folgerichtigkeit, Uibereinstimmung, Ordnung — Aufrichtigkeit, Rechtschaffenheit überall gefielen, nicht aber für die Sinnlichkeit, da z. B. gewisse Farben, Gerüche, die Töne gewisser Instrumente ꝛc. dem Einen angenehm wären, dem Andern sehr unangenehm. Aber man muß bedenken, daß bei Erklärung des Schönen aus der Menschennatur immer nur von den Gesetzen dieser überhaupt oder in genere die Rede seyn

kann. In specie, d. h. in der Prax, werden sich immer Abweichungen von der Regel finden, die ihren Grund in den eigenthümlichen Modifikazionen einzelner sinnlicher Naturen haben. — Diese zu erschöpfen ist weder möglich, da sie bis ins Unendliche gehn können, noch erfoderlich, da Ausnahmen, wie überall, so auch hier die Regel nur befestigen.

Die Verschiedenheit, welche man trotz den allgemeingültigen Gesetzen theoretischer und praktischer Vernunft in den Urtheilen der Menschen über so viele Gegenstände dieser beiden Naturen antrifft, erklärt sich aus dem verschiedenen, größern oder kleinern Kulturgrade der genannten Vermögen. Mehr oder minder Entwicklung derselben verschafft dem Einen deutliche, dem Andern dunklere Erkenntniß ihrer Gesetze, einem Dritten auch wohl kaum irgend einen Blick in solche. Daher z. B. die Leichtgläubigkeit dessen, der Gründe nicht zu wägen, ihren Gehalt nicht zu prüfen versteht. — Auf ähnliche Art läßt sich (wenigstens zum Theil) die oft noch viel größere Verschiedenheit in den Aussprüchen über Objekte der Sinnlichkeit erklären. Auch die Begehrungsgesetze dieser sind zwar, überhaupt genommen, allgemeingültig, insofern ihr nehmlich nur das gefallen kann, was Vergnügen schafft. Aber die Empfänglichkeit einzelner sinnlicher Naturen für sinnliche Eindrücke ist oft sehr ungleich. Die Gründe dieser Erscheinung sind theils im Gefühls- theils im Empfindungsvermögen zu suchen. Ersteres belangend haben scharfe Sinneswerkzeuge, Nerven, die selbst leisere Eindrücke leicht aufzunehmen und fortzupflanzen fähig sind, ein rascher bewegtes Blut u. dgl. auch lebhaftere Gefühle zur Folge; unter gegentheiligen Umständen müssen diese schwächer seyn. Dieser Theil der sinnlichen Natur ist es daher auch besonders, in Rücksicht dessen der Mensch nur wenig zu ändern und zu bessern vermag. (Auch fiele dies der Kunst des Arztes anheim.) Seine Intelligenz, sein mo-

ralisches Vermögen kann Jeder (mit einziger Ausnahme unüberwindlicher physischer Hindernisse) bis zur lichtvollsten Einsicht in ihre Gesetze, folglich auch seine Urtheile in diesem Betrachte bis zur Allgemeingültigkeit steigern. Unendlich schwieriger, wo nicht unmöglich ist es, das Gefühlsvermögen so anzubauen und zu veredeln, daß es Absolutheit oder Allgemeingültigkeit der Aussprüche in Absicht auf das Sinnlichreizende zur Folge hätte. — Was das Empfindungsvermögen insbesondere betrifft, so werden Empfindungen bekanntlich durch Vorstellungen geweckt. Es kömmt daher hauptsächlich auf den Grad von Kultur der theoretischen und praktischen Vernunft, auf die Summe vorräthiger Begriffe, auf Gedächtniß und Fantasie an. Denn alle dem zufolge wird derselbe Gegenstand bei diesem Individuum mehrere und lebhaftere Empfindungen wecken, bei dem andern weniger, schwächere oder auch wohl gar keine.

Erforschung des Schönen.

Was die Ansprüche der Intelligenz oder des Verstandes, und der theoretischen Vernunft so sehr befriedigt, als es seine Wesenheit zuläßt, ist zwar intellektuell oder theoretisch-vollkommen, aber darum noch nicht schön, weil das Schöne nicht blos von der verständigen Natur gewürdigt, sondern empfunden wird. Eine Abhandlung spekulativen Inhalts kann uns eine Menge neuer fruchtbarer Wahrheiten mittheilen, sie kann tief begründet seyn, Plan, Zweckmäßigkeit, Verhältniß der Theile untereinander und zum Ganzen, natürliche Entwicklung derselben besitzen, und darum wohl theoretisch vollkommen, aber, sofern sie dadurch blos Verstand und spekulative Vernunft befriedigt, nicht schön heißen. Eine Kette mathematisch-richtiger Schlußfolgen ist

Verstandesvollkommenheit, aber noch nichts weniger, als Schönheit. — So gewiß nun theoretische Vollkommenheit das Schöne nicht allein begründet, so gewiß ist sie doch ein wesentliches Element desselben. Planlosigkeit, Mißverhältniß, Verwirrung, Zweckwidrigkeit, Inkonsequenz, kurz, was der Verstand als unvollkommen verwirft, kann auch nicht schön seyn.

Aus ähnlichen Gründen ist das, was den Foderungen praktischer Vernunft nach Möglichkeit Gnüge leistet, einen sittlich guten Zweck hat, zwar moralisch-vollkommen, aber noch nicht schön. Leonidas, der, seiner Pflicht getreu, mit seinen 300 Spartern kämpfend für das Vaterland erliegt, Camillus, der, alles ihm zugefügten Unrechtes vergessend, den bedrängten Römern wider Brennus zu Hilfe eilt, und seinem Vaterlande auf Gefahr seines eignen Lebens die Freiheit erringt, übten Handlungen aus, die mit dem Sittengesetze übereinstimmen, also moralisch-vollkommen sind; aber schön werden sie erst durch Bezug auf die Empfindung. Eine Kanzelrede kann sehr weise Lebensvorschriften ertheilen, und wir mögen sie daher praktisch-vollkommen, aber inwiefern sie blos Vernunftfoderungen erfüllt, noch nicht schön nennen. — Wiewohl indeß moralische Vollkommenheit das Wesen des Schönen keineswegs erschöpft, so kann doch kein Gegenstand, der die Rechte praktischer Vernunft wirklich und ernstlich beeinträchtigt, für schön gelten. Es ist der Schönheit eigen, allgemein hohes Wohlgefallen zu erregen. Sie kann daher schon ihrer Natur nach durchaus nicht der Unsittlichkeit fröhnen. Ein Schritt, dieser zu Gunsten gethan, brächte sie in Gefahr, irgend einer vernünftig sinnlichen Natur zu mißfallen, und damit wäre es sofort um die Schönheit geschehen. *)

*) Wie z. B. wenn der Dichter an einem Charakter, den er als

Auf gleiche Weise ist endlich ein Objekt, das den Foderungen der sinnlichen Natur in engerer Bedeutung, d. i. des Gefühlsvermögens zusagt, sinnlich-vollkommen, angenehm, ohne jedoch schon darum schön zu seyn. Der Unterschied zwischen dem Angenehmen und dem Schönen ist bereits bekannt. Farben, wie z. B. die grüne, blaue, blos an sich und ohne Nebenvorstellungen betrachtet, können, wegen ihrer wohlthuenden Einwirkung auf den Organism, sinnlich vollkommen, angenehm, lieblich, aber noch nicht schön heißen. Ist nun aber gleich das Angenehme nicht hinreichend, Schönheit zu begründen, so gehört es doch sicher zu den Bestandtheilen derselben. Ein Gegenstand besitze noch soviel intellektuelle und moralische Vollkommenheit, er beleidige aber die Foderungen der sinnlichen Natur, so ist es dahin mit seinem Anspruch auf Schönheit. Die Darstellung eines durch Wunden, krampfhafte Verzerrung der Muskeln und Gesichtszüge und durch graue Leichenfarbe entstellten Christus am Kreuze oder im Grabe kann in Hinsicht auf (prosaische) Wahrheit des Ausdrucks, auf Richtigkeit der Zeichnung und des Kolorits u. s. f. theoretisch-vollkommen, und da sie die höchste Selbstaufopferung zum Wohl der Menschheit anschaulich macht, um der sittlich-guten Empfindungen willen, die sie erweckt, auch praktisch-vollkommen seyn; insofern sie aber widrig auf die Sinnlichkeit wirkt, kann sie nicht schön heißen.

---

bewundernswürdig aufstellt, eine an sich gerechte Indignazion bis in völligen Grimm und Grausamkeit übergehn ließe, und folglich der Leidenschaft auf Kosten der Humanität das Wort spräche. — Siehe Less. Laok. S. 235: Achilles — 236: — ein Mensch.

Widerlegung einiger vorzüglichern Einwürfe gegen sittliche Vollkommenheit als Element des Schönen.

Es gibt der scheinbar-wichtigen Einwendungen dieser Art mancherlei, die aber mit einem hellern Blicke, und aus richtigem Gesichtspunkte angesehen, sofort als unbedeutend oder völlig unstatthaft erscheinen.

Vor Allem dürfte man einwenden: Irgend eine Person könne mit völlig regelmäßiger Gesichtsbildung, feurigem Auge, lebhaftem Teint, kurz mit allem Reize blühender Jugend einen schlechten Gemüthscharakter verbinden. Man sollte ihr also ihrer Unsittlichkeit wegen Schönheit absprechen, und doch fände sie jeder Geschmackvolle schön; folglich scheine sittliche Güte nichts weniger, als ein nothwendiges Element der Schönheit zu seyn.

Hierauf dient zur Antwort: Falls die Züge dieses Gesichts (wider die Wahrscheinlichkeit jedoch) keine Spur von der Häßlichkeit des Charakters zeigen, so werden wir es allerdings schön finden, weil dann Immoralität, folglich das, was die praktische Vernunft beleidigt, wenigstens im Gesichte selbst nicht zu erkennen ist, und wir nicht nur keinen Grund haben, Unsittlichkeit dahinter zu suchen, sondern vielmehr mit Sokrates berechtigt sind, ein so edel gebildetes Gesicht als Gewährleistung für eine schöne Seele anzunehmen. Entdecken wir dagegen in diesem, dem ersten Anschein nach so schön geformten Gesichte deutliche Züge von Bosheit, Hochmuth, Herrschsucht, Zorn, Wollust, Arglist ꝛc. ꝛc., so werden wir es (vorausgesetzt, daß wir selbst von keinem individuellen pathologischen Interesse bestochen sind) allenfalls noch regelmäßig, auch wohl theilweise angenehm, aber sicher nicht mehr schön finden.

Es ist hier der Ort, zu Beseitigung von Mißverständnissen, noch einen Augenblick bei dem Begriffe: Sittlichkeit, als Element des Schönen zu verweilen, und ihn durch zweckdienliche Indukzion aus der Sphäre der Kunst noch mehr zu verdeutlichen. — Moralität also bezeichnet durchaus nichts anderes, als Uibereinstimmung mit den ewigen Gesetzen praktischer Vernunft oder mit den reinvernünftigen Prinzipien der Freiheit. Unter Immoralität oder dem mit wahrer Schönheit unvereinbaren Sittlichbösen kann demnach auch hier nur Beleidigung jener ewigen Gesetze, und zwar ernstliche Beleidigung derselben verstanden werden, nicht aber, was Wahn, Rigorism, oder auch bloße Sitte und Convenienz als immoralisch verdammen. Bei den Persern z. B. war dem Künstler aus Gründen, die in ihrer einmal angenommenen Denkweise lagen, die Darstellung gewandloser Figuren untersagt. Auch der moderne Künstler findet sich bei Darstellung von Personen aus unsrer Welt, und selbst aus unserm Ritus ziemlich beschränkt. Aber solche Gestaltungen selbst eines vatikanischen Apollo, einer medizeischen Venus ꝛc. auf gut persisch schon an sich als unsittlich verwerfen, könnte nur ein vorurtheiliger Kopf, ein kastigirender Kunstfeind, der es nicht weiß, oder nicht wissen mag, wieviel die bildende Kunst durch Darstellung unverhüllter Menschenform — der edelsten, die wir kennen — gewonnen hat. Ein reines Gemüth nimmt, gleich den ehmaligen Griechen keinen Aerger daran; es sey denn, daß etwa der Künstler, den Werth der Kunst und seinen eigenen verkennend, absichtlich den Sinnen auf Kosten der Moralität schmeichelt. Uibrigens mag blos die Schwäche einer von ursprünglicher Reinheit abgefallenen Natur diese Verhüllung nöthig machen, die jedoch nicht selten selbst ein neues Reizmittel der Sinnlichkeit wird.

Immoralisch und unerträglich mit Schönheit ist ferner nur eine ernstliche Verletzung des Sittengesetzes, weil diese, aber auch nur sie, das moralische Gefühl gewaltsam aufregt, wodurch denn alle künstlerische Freiheit aufgehoben wird, alle ästhetische Heiterkeit entschwindet. *) — Dagegen kann z. B. der komische Witz (der überhaupt eigene Vorrechte im Gebiete der Schönheit hat, der oft die heterogensten Elemente mit einander verbindet, insofern er nur dadurch etwas zu leisten vermag, das, bei ästhetischem Interesse und genialer Wendung, auf ein blos nicht ausdrücklich genanntes, höher stehendes Ideal hindeutet) selbst mit einem an sich niedern, unreinen Stoffe sein Spiel, oder wohl auch mit etwas Ernstem, Würdigen scheinbar seinen Muthwillen treiben, ohne daß man darum der von ihm gelieferten Darstellung (doch nur der Darstellung, nicht dem niedern Stoffe) Schönheit absprechen kann, so lange sein Spiel Spiel bleibt, und es mit seinem Muthwillen nicht ernsthaft gemeint ist. — Im Aristophanes z. B. trifft man auf eine Menge witziger Stellen selbst über schlüpfrige Gegenstände. Wo und so lange diese blos geistige Spiele des Witzes sind, beleidigen sie nicht ernstlich das moralische Gesetz, und sind daher noch immer schön; wo sie hingegen über diese Gränze hinausgehn, und der Dichter sich in der Darstellung von Obszönitäten gefällt, verlieren sie sofort jeden Anspruch auf Schönheit. — Schwieriger möchte dagegen die Beantwortung der Frage seyn, was in Bezug auf Schönheit von den Wolken dieses Dichters zu halten sey. Be-

*) Siehe Kallig. z. B. S. 278: Und da — 279: Ordnung. 281: Unsittl. Gemälde — 282: vorüber. So auch Voß Gedichte, 4. B. S. 252—253: Ich wußte nicht ꝛc.

kanntlich wählte er hier den ehrwürdigsten aller Philosophen zum Ziele seines Spottes, verging sich also dadurch wirklich gegen das Sittengesetz, und doch wird gerade dies Theaterstück von vielen der einsichtsvollsten Kunstrichter, sowohl in Rücksicht der Erfindung, als des Plans, des kräftigen komischen Witzes, der Dikzion, und der ganzen Ausführung für eines seiner vorzüglichsten Produkte erklärt. Hierauf scheint die gnügendste Antwort diese zu seyn. Wenn gleich Aristophanes aller Wahrscheinlichkeit nach den Sokrates nicht aus Haß, und in der Absicht, ihm zu schaden, persiflirte, sondern weil der Demokratengeist des Volkes gerade allgemein bekannte und angesehene Männer am liebsten auf die Bühne gebracht sah: so macht doch diese allzugroße Nachgiebigkeit gegen den Volksgeschmack dem Herzen des Dichters durchaus keine Ehre, und beeinträchtigt die Schönheit seines Werkes ungemein. *) So wie er indeß den Sokrates darin dargestellt hat, trifft seine Geißel nicht sowohl diesen, als vielmehr einen Schwätzer von der Gilde der Sophisten, welche sie gar wohl verdienten. **) Daß er den edlen, tugendhaften Weisen zu einem solchen umformte, blos um dem Volke Stoff zum Lachen zu geben, bleibt ohne Widerrede immoralisch, und muß jedem sittlichguten Menschen, so lang ihm das wahre Bild des Sokrates vor Augen schwebt, die Lust an dem Lustspiele des Aristophanes verleiden. Nur bei gänzlicher Unbekanntheit mit dem Weisen, oder, wenn man anders im Stande ist, davon abzusehen, daß die Satyre ihn treffen soll, kann man der Darstellung selbst, die an sich nur rabulistischen Mißbrauch der Vernunft züchtigt, und inso-

---

*) Dem Berichte eines alten Scholiasten zufolge erlebte es auch nur zwei Produkzionen zu Athen.

**) Man lese Falks Abhandl. S. 65: Dies fühlte — 66: Allgemeinen.

fern auch keine ernste Beleidigung des Sittengesetzes durch Verspottung des wahrhaft Ehrwürdigen blicken läßt, Schönheit zu erkennen. *)

Man hat gegen die Befriedigung praktischer Vernunft, als nothwendigen Erfodernisses zur Schönheit, der Einwendungen noch mancherlei, die größtentheils von epischen und tragischen Charakteren hergeholt werden. Mitunter hört man nehmlich wohl die Behauptung: „Ist Nichtverletzung des moralischen Gefühls unumgängliche Bedingung des Schönen, so möchten wohl die wenigsten Epopöen und Tragödien selbst der größten Dichter alter und neuer Zeit den Namen schöner Kunstwerke verdienen; denn in den meisten vergehen sich sogar die Helden oft sehr schwer gegen das Sittengesetz; nicht selten treten auch ganz verruchte Charaktere darin auf." — Von der ersten Art wäre z. B. Achilles, dessen Zorn und Groll so unsägliches Unheil über die Griechen brachte; die ersten Eltern in Miltons verl. Paradiese; des Sophokles Oedip, der seinen Vater mordet, seine eigene Mutter ehlicht, und sich die Krone des Erschlagenen auffetzt; Shakespears Macbeth, der als Mörder seines guten Königs und als Kronenräuber dasteht; Schillers Karl Moor, der bis zum Mordbrenner herabsinkt. — Von der zweiten Art Kaiphas, Philo, in Klopstocks Messiade; böse Feen und Zauberer im Ariost und Wieland; Lessings Marinelli; Schillers Wurm in Kabale und Liebe, und dessen Franz Moor in den Räubern, beide die kältesten, planmäßigsten Schurken. — Allein abgerechnet, daß der epische Dichter eine große, das Schicksal von Nazionen entschei-

*) S. Meiners Gesch. der Wissenschaften. 2. B. S. 476. Die entfernteste — 479. ums Leben brachten.

dende Begebenheit darstellt, in der beinah alles Wesentliche des Menschenlebens erscheinen soll, so daß es schon deshalb an mannigfachen Charakteren nicht mangeln kann und darf; abgerechnet, daß der tragische Dichter zwar höhere idealisirte Naturen, aber doch Naturen aus dieser Welt, nicht bloße fleckenreine Ideale vorzustellen hat; abgerechnet also, daß hieraus eigene Anfoderungen an den epischen und tragischen Dichter, aber auch eigene Rechte derselben hervorgehn, so sind auch folgende Umstände nicht zu übersehen:

1) Läßt sowohl der epische, als tragische Dichter, wenn er anders seiner Pflicht Genüge zu leisten versteht, solch eine unsittliche Handlung seiner Helden wenigstens nicht geradezu von niedriger, *) sondern von der Art seyn, daß sie eine nicht gemeine Kraft voraussetzt. **) Dadurch wird freilich die Handlung noch eben so wenig schön, als gut, aber sie bleibt doch vorerst noch ästhetisch interessant. Oder der Dichter führt auch das Verbrechen durch übergewaltigen Drang höchst ungünstiger Umstände, in denen sich eine sonst edlere Natur befindet, also gleichsam durch Verhängniß herbei.

2) Epische und tragische Dichter bedürfen so mancher unsittlichen Charaktere zur Schürzung des Knotens, zur Herbeiführung von Hindernissen, gegen welche eine edlere Natur mit der ganzen Kraft ihres Willens ankämpft, die sich nur so als höhere menschlich-schöne Natur erproben kann, welche selbst dann noch moralisch siegt, wenn sie physisch untergeht, und uns dadurch nur um so theurer wird.

---

*) Niedrig: dessen nur ein Mensch ohne alle sittliche Bildung fähig ist, z. B. gröbste Sinnlichkeit, schmutziger Eigennutz, Neid, Feigheit 2c.

**) Z. B. Kühnheit, die selbst über das Lebensgefährliche hinwegsieht; Muth, Beharrlichkeit 2c.

3) Endlich, und was hier am wichtigsten ist, läßt es der echte epische und tragische Dichter, wo immer das Verbrechen sich zeigt, nie an der rächenden Nemesis fehlen, wodurch er denn am Ende dem Sittengesetze sein volles Recht widerfahren läßt, und uns so nur noch mehr für die unveräußerliche Würde desselben begeistert. Die Leidenschaften, welche beide Dichter als Hebel der Handlung und Mittel zur Verwicklung unumgänglich bedürfen, machen es ihnen unmöglich, alle Vergehungen gegen sittliches Gefühl zu vermeiden, und dieses überall im Einzelnen direkt zu befriedigen. — Aber die Norm des Ausspruchs über ihr Kunstwerk sollen auch nicht jene Einzelnheiten seyn, sondern der Totaleindruck, der eben sowohl in moralischer, als theoretischer und sinnlicher Hinsicht von der Empfindung der Lust begleitet seyn wird. Kein großer Dichter wird zwar diesen Totaleindruck je ausschließlich zu Gunsten praktischer Vernunft berechnen, weil er dann nicht frei im höhern Sinne, nicht für ästhetisches, sondern blos für praktisches Bedürfniß schüfe. Aber sein keuscher, jedes Unmaß scheuender Sinn wird ihn auch davor bewahren, mit diesem Gesammteindrucke das sittliche Gefühl zu kränken, oder es unbefriedigt zu lassen, oder endlich, es nicht in dem Maße zu befriedigen, als er kann. *) — Jene Einzelnheiten sind daher immer nur Schattenparthien in einem großen Gemälde, bestimmt, die Lichtseite mehr zu heben, zwar nöthig zum Ganzen, zwar immer noch ästhetisch interessant, aber freilich noch keineswegs schön an sich selbst.

Diese Behauptungen erscheinen gerechfertigt in den eben gegebnen Beispielen. Achills langes Zürnen und Grollen um der Bryseis willen ist Vergehn gegen das Sittengesetz, da er seinem individuellen Interesse das Wohl

*) Siehe Kallig. z. B. S. 282—283.

des Vaterlands hintansetzt. Auch wird Niemand das pathologische Interesse, diesen Groll schön finden. Aber es ist doch nicht niedrig; es ist Vergehn einer sonst hohen, kräftigen Natur, ist Motiv einer Reihe außerordentlicher Folgen, und also wenigstens noch ästhetisch-interessant. Schon in Patroklos Tode, der Achills Innerstes verwundet, zeigt uns Homer die Nemesis, die Achills Stolz und Trotz seinem Verschulden gemäß rächt. — Die ersten Eltern nach ihrem Falle söhnt Milton durch ihre unendliche Reue, ihr tiefes Leiden mit dem gekränkten Sittengesetze aus. — Die Situazion Oedips nach erhaltener Aufklärung über sein Verbrechen ist im höchsten Grade pathetisch und ästhetisch interessant, zumal, da er seinen Vater unwissend umbrachte, unwissend seine Mutter ehlichte, ihm also eigentlich blos der im Zorn verübte Mord zur Last fällt, und sich hier die Idee eines dunkelwaltenden Schicksals, also Mystizism, hinzugesellt. *) Unsäglich ist Oedips Schmerz und Reue. Auch läßt sein eigenes Bewußtseyn ihm Strafloſigkeit nicht zu. Er beraubt sich selbst des Augenlichtes. — In Macbeths und der Lady unaussprechlicher Gewissensfolter, in der Erschei-

*) Er selbst äußert sich in Sophokles: Oedipus auf Kolonos nach (Goldhagens Uiberſ.) auf folgende Art:

= = = = Was meine That betrifft,
So hab' ich mehr gelitten, als verübt;
Wenn ich von dem ja reden soll, was ich
An Vater und an Mutter ausgeübt,
Weshalb ihr mich verabscheut, wie ich weiß.
Wie kann, dem Willen nach, ich strafbar seyn,
Da ich Beleidigungen nur vergalt?
Wär' es mit Vorsatz auch von mir geschehn,
Auch dann wär' ich nicht strafbar. Doch ich kam
Unwissend zu der That. Allein, die mich
Ins Elend stürzten, thaten's mit Bedacht ꝛc.
(S. Hartmanns Gesch. d. Poesie. 2. B. S. 384.)

nung von Banquo's Geist sehen wir eben sowohl, als in der schrecklichen Katastrophe, die das Schicksal den Mördern bereitet, die rächenden Gottheiten, die dem sittlichen Gefühl durch die Idee der Vergeltung volle Genugthuung widerfahren lassen. — Schillers Karl Moor ist eine hohe, edle, nur durch äußersten Drang der Umstände zum Verbrechen verleitete Natur. Seine Fehltritte wird kein Vernünftiger schön finden. Aber man wird ihn seiner übrigen großen Eigenschaften wegen nur bedauern, nicht verachten können. Er bleibt also noch ästhetisch interessant. Genugthuung für sein Verbrechen finden wir in seiner erwachten Vernunft, in seiner Selbstentzweiung, dem ernsten Streben nach Rückkehr zum Sittengebote, und endlich in der wahrhaft großherzigen Art, wie er mit seinem Leben bezahlt. — Kaiphas, Philo, Franz Moor, und alle andern ganz verruchten Charaktere sind mehr oder minder als Motive der Handlung da, als Kontrast edlerer Gegenbilder, und an ihnen allen üben endlich die Rachgöttinen Gerechtigkeit. Auch können diese ähnliche Charaktere an sich nimmermehr schön, höchstens theoretisch oder sinnlich-vollkommen heißen. Wohl aber gewinnen die Kunstwerke, worin sie erscheinen, durch sie an Wechsel, Interesse und Leben, und nicht selten die Helden dieser Kunstwerke selbst an Glorie der Schönheit.

Erklärung des Schönen und der Schönheit.

Mit den dreifachen Foderungen der Menschennatur sind nun zugleich die Bedingungen, unter welchen uns überhaupt etwas gefallen kann, erforscht und angezeigt. Was nun von dem Wohlgefallen überhaupt gilt, gilt auch von dem Wohlgefallen am Schönen insbesondere. Auch dies bleibt also, in wie fern es sich auf Menschennatur bezieht, ein Verhältnißbegriff, und kann nur hervorgehn

aus der Erfüllung der angegebnen Bedingungen; mehrere sind nicht gedenkbar.

Da jedoch keine der genannten Vollkommenheiten, so wesentlich auch jede derselben mit zum Charakter des Schönen gehört, für sich allein die Natur des Schönen erschöpft, und folglich der Künstler eben so wenig aus diesem, als aus dem Grunde der Freiheit für ein vereinzeltes Bedürfniß der Menschennatur gestalten kann; da ferner das Schöne empfunden wird; so folgt daraus als Endresultat: das Schöne bestehe in nichts anderm, als in der zur Empfindung vereinten theoretischen, praktischen und sinnlichen Vollkommenheit, oder mit andern Worten: es ist das Wahre, Gute und Angenehme, in Empfindung verschmolzen.

Für die Wahrheit dieser Erklärung des Schönen bürgen folgende Erfahrungssätze: Kein Gegenstand, der die dreifachen Foderungen der Menschennatur unerfüllt läßt, oder sie wohl gar beeinträchtigt, wird je die Empfindungen des Schönen in uns erzeugen; kein Objekt, das sie sämmtlich erfüllt, wird dem Aufmerksamen, vorausgesetzt, daß er ein empfängliches Gemüth besitzt, und den Gegenstand auf sein Empfindungsvermögen bezieht, ohne den Eindruck des Schönen vorübergleiten.

Der Empfindung des Schönen liegt übrigens immer das halbdunkle Bewußtseyn jener dreifachen Vollkommenheit zum Grunde, und nur dadurch weckt das Schöne, nach Bouterwecks Ausdrucke, das Gefühl eines reinmenschlichen Daseyns in uns. Betrachten wir z. B. eine weibliche Gestalt, dargestellt von der Meisterhand eines Raphael, Corregio oder Vandyk, so werden wir zuverläßig in dem Zusammenstimmen des Mannigfachen zu Einem, in der Proporzion der Theile untereinander und zum Ganzen intellektuelle Vollkom-

menheit finden; eben so sinnliche Vollkommenheit in dem Angenehmen der Farben und ihrer Verschmelzung, in den sanften Wellenlinien der Formen ꝛc. Aber bei alle dem würde uns das Gemälde bei weitem nicht so schön dünken, wenn nicht die ganze Haltung von weiblicher Zucht zeugte, wenn nicht das Gesicht Unschuld, Güte, Liebe, Geist, Adel, kurz, Verdienste einer sittlich edlen Seele ausspräche. *)

Daß nun aber keine einzelne der genannten Vollkommenheiten das Schöne erschöpft, davon liegt der letzte Grund eben darin: daß erst die harmonische, in halbdunklem Bewußtseyn vor sich gehende Dreieinigung oder Verschmelzung derselben zur Empfindung jenen unwiderstehlichen Zauber begründet, den wir mit dem Namen des Schönen bezeichnen. Untersucht man jede dieser Vollkommenheiten besonders, so ist der Zauber gelöst. Es ist ein Verstandesakt, ein Zergliederungs- und Scheidungsprozeß, während dessen die Empfindung schweigt. Jene dreifache Vollkommenheit ist also nur der objektive, Empfindung der subjektive Stoff, das Verschmelzen von beiden aber mittelst des Vorstellungsvermögens (welches den auf die Empfindung einwirkenden geistigen Begriff liefert) und des Empfindungsvermögens (welches diesen Begriff mit ästhetischer Lebenswärme beseelt) ist das Formelle des Schönen. **)

Die Verbindung dieser dreifachen Vollkommenheit hat eine vierte Art derselben zur Folge, nehmlich Vollkommenheit für das ästhetische Bedürfniß, oder kurz: ästhetische Vollkommenheit, ein Ausdruck, der demnach gleichbedeutend ist mit dem Schönen. Werden die Ge-

---

*) Bild ohne Gnaden. — Madonna della Sedia.

**) Siehe Falks Abhandl. S. XIV. In dieser — XV. verhalten.

setze des theoretischen, praktischen und sinnlichen Vermögens auf das ästhetische Bedürfniß bezogen, so heißen sie ästhetische Begehrungsgesetze.

Das Schöne unterscheidet sich von der Schönheit eben so, wie das Universelle vom Speziellen, das Abstrakte vom Konkreten, die Idee von ihrer Verkörperung.

Besteht also das Schöne in dem Vereine theoretischer, praktischer und sinnlicher Vollkommenheit zur Empfindung, so ist dagegen Schönheit der Ausdruck dieser vereinten Vollkommenheiten für das Empfindungsvermögen in einem Gegenstande, soviel nehmlich die Natur desselben jenen Ausdruck gestattet.

Dieser Unterschied ist keineswegs unwichtig. Denn, wenn das Schöne (als Idee) durch die Verbindung der höchsten, allen Foderungen der gesammten Menschennatur entsprechenden Vollkommenheiten absolut wohlgefällig seyn, d. h. jedem vernünftig-sinnlichen Wesen als ästhetisch vollkommen erscheinen und wohlgefallen müßte: so ist und kann das hingegen nicht der Fall seyn bei der Schönheit, oder dem Ausdruck des Schönen im Einzelnen. Die Ursachen hievon sind:

1) Beschränktheit in der Natur der besondern Objekte, worin sich das Schöne abprägen soll. Denn selten oder nie ist ein Gegenstand von der Art, daß er alle, auch die feinsten Züge des Schönen, nach dessen sämmtlichen Beziehungen auf Menschennatur rein und unverkümmert wieder zu geben, alle Foderungen dieser positiv und im höchstmöglichen Grade zu befriedigen vermöchte. *)

*) Hieher z. B. alle die Schwierigkeiten, die der äußere Stoff der Kunstwerke, und der mechanische Theil jeder Kunst dem

2) Beschränktheit oder Begränzung von Seite der verschiedenen Künste selbst. Die Künste des Raumes z. B. können bekanntlich das Sukzessive, besonders aber das schnell Bewegte nicht mit demselben ästhetischen Effekte geben, wie die Künste der Zeit. Die Tonkunst vermag uns keine so allseitig bestimmte und deutliche Begriffe zu liefern, wie Poesie und Redekunst. Der malerische Dichter wird, wo es auf volle Befriedigung der Forderungen sinnlicher Natur ankommt, im Wettstreite mit dem eigentlichen Farbenmaler meistens den Kürzern ziehen. *) So hat also jede Kunst ihre Sphäre, über welche hinaus sie nicht mit Vortheil gestalten kann. Das Schöne der Idee nach, kann also auch schon darum nicht immer und allenthalben von dem Künstler als allseitig vollkommene Anschauung dargestellt werden.

3) Beschränktheit in der Natur des schaffenden Künstlers; einer der Hauptgründe, warum auch dem größten Meister die makellose Darstellung des Schönen nicht gelingt. Denn bald hindern ihn Verstöße in der Wahl der Objekte oder der Form, worin sich das

---

Künstler entgegensetzt, es sey nun Sprache, Farbe, Pinsel, Masse, Meißel ꝛc. — Hieher sowohl als zu Nr. 3. Contis Worte (S. 15): „Auf dem langen Wege aus dem Auge durch den Arm in den Pinsel, wie viel geht da verloren!" — Siehe auch Less. Anal. 1. B. S. 121. Von jedem — zu kommen.

*) Lessing im Laok. sagt: Gegenstände, die auf einander, oder deren Theile auf einander folgen, heißen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie. (S. 106.) — Für sie ist also nicht sowohl das Seyn, als das Werden. Eben daher gibt es aber freilich auch poetische Gemälde, sukzessive Dinge darstellend, die dem Dichter kein Maler nachbilden kann. (Siehe Less. Anal. 1. B. S. 309.)

Schöne rein und vollkommen abspiegeln soll, *) bald der Umstand, daß er die ganze Empfänglichkeit seines Stoffes für den Ausdruck des Schönen entweder nicht kennt oder nicht beachtet, **) bald das Versäumen des Augenblicks der Weihe, ***) das Verfliegen der Begeisterung während des Gestaltens, †) u. s. w.

4) Beschränktheit in der vernünftigen sowohl, als sinnlichen Natur jener Einzelwesen, welche das Schöne in sich aufnehmen, genießen und würdigen sollen. Es bedarf keiner weitläufigen Beweise, daß der große Unterschied in der Kultur des erkennenden und sittlichen Vermögens, und der noch größere in der Beschaffenheit einzelner sinnlichen Naturen auch eine beträchtliche Verschiedenheit in den An- und Aussprüchen einzelner Menschen in Bezug auf Schönheit begründen muß. ††)

Schönheit also besitzt nie durchaus Allgemeingültigkeit, obgleich Gemeingültigkei, unter Menschen von ähnlicher Empfindungsweise, indeß das Schöne zwar auch noch immer Verhältnißbegriff, aber in Bezug auf menschliche Natur überhaupt ist, und daher Allgemeingültigkeit für diese hat.

---

*) Z. B. Schillers Wilhelm Tell.

**) Siehe Klopstocks Aeußerung über Miltons Teufel — Schillers und Halems Wallenstein — Schillers H. an die Freude verglichen mit andern. Siehe auch Less. Anal. 1. B. S. 129.

***) Daher die Ungleichheiten der Karschin.

†) Siehe Conti's obige Worte. — Schillers Dom Karlos — Siehe auch Forsters Briefe 2. B. S. 8 — 10. Guercino und Tasso.

††) Daher so oft Kritiker, wie jener des Apelles Ne sutor etc. — Die wahren Kenner der Kunst, sagt Lessing (Anal. 1. B. S. 177.) sind zu allen Zeiten, in allen Ländern eben so rar, als die wahren Künstler selbst.

Das Schöne, welches unerläßlich auf höchst mögliche, positive Befriedigung aller Foderungen des ästhetischen Begehrens dringt, kann darum niemals ganz zu objektiver Realität gebracht werden. Schönheit dagegen kann ein Gegenstand immer noch besitzen, wenn er gleich nicht allen diesen Foderungen positiv und in höchstem Maße entspricht, sondern deren nur so viel und in dem Grade erfüllt, als es seiner Natur nach möglich ist. Daher die Verschiedenheit in den Schönheiten einzelner Natur- und Kunstprodukte. So verschieden aber auch Blume und Menschenform, Bauwerk und Tonstück, Tanz und Bildwerk sind, sowohl in Betreff ihrer Empfänglichkeit für den Ausdruck einzelner ästhetischer Foderungen, als in Rücksicht der Stärke dieses Ausdrucks: so wird man doch allen diesen Dingen Schönheit zugestehn, insofern sie dem ästhetischen Begehren nach Möglichkeit genugthun.

Ein Objekt hingegen, das die Ansprüche des ästhetischen Begehrens nicht befriedigt, ob es gleich seine Natur gestattet, verdient (auch aus dem Gesichtspunkte des Schönen im Einzelnen betrachtet) nicht schön genannt zu werden. Ein Gegenstand, der sie nicht nur unerfüllt läßt, sondern sogar beleidigt, ist häßlich. Die Schönheit oder Häßlichkeit eines Gegenstandes wächst daher je nach dem Maße, in welchem er mehrere Beziehungen auf ästhetische Vollkommenheit oder Unvollkommenheit gibt.

Unbedeutend wäre der Einwurf, daß denn doch mehrere Objekte für schön gelten, die es dieser Theorie zufolge nicht seyn könnten. Man nimmt es gewöhnlich, besonders in der Umgangssprache, nicht so genau mit dem Prädikate: schön, und legt es oft Dingen bei, die höchstens blos theoretisch, praktisch oder sinnlich vollkommen sind, nicht selten auch wohl blos dem individuellen

Interesse irgend einer eigenthümlich modifizirten Natur zusagen. Viele mögen z. B. eine Farbe, die sanft auf das Gesichtsorgan wirkt, auch abgesehen von dem Objekte, dem sie eigen ist, auch ohne Nebenvorstellungen noch schön finden; dieser Theorie gemäß kann sie solchen Falls freilich nur angenehm heißen.

Mehr Schein von Wichtigkeit hätte die Einwendung: daß Deutlichkeit der Vorstellungen eine Hauptforderung des Erkenntnißvermögens sey, und doch bei voller Befriedigung derselben die Empfindung des Schönen nur beeinträchtigt werde. Aber auch diese Einwendung läßt sich sehr leicht mit Folgendem widerlegen: Empfindungen entstehn zwar vermittelst der Vorstellungen; so wie aber jene einmal entstanden sind, müssen diese allerdings in halbdunkeln Hintergrund zurücktreten, weil Empfindung nur Wahrnehmung von Lust und Unlust, nicht aber Erkenntniß der erzeugenden Ursachen ist, Deutlichkeit der Vorstellungen also der Empfindung des Schönen wohl vorausgehn und nachfolgen, nicht aber mit ihr zugleich existiren kann, wenn anders die Empfindung selbst nicht darüber entschwinden soll. *)

Resultate aus dieser Erklärung des Schönen und der Schönheit.

I. Das Schöne gefällt durch das Interesse der Menschennatur für sich selbst.

Dem Vorhergehenden zufolge interessiren sich die verschiedenen Vermögen der Menschennatur blos für das, was mit ihren Gesetzen übereinstimmt. Das ursprüngliche ästhetische Bedürfniß strebt nach gemeinsa-

---

*) Siehe Less. Anal. 1. B. S. 361. Bei der kalten — 362. Tasse.

mer Befriedigung ihrer Foderungen. Das Schöne befriedigt sie wirklich und in vollem Maße. Auch das Schöne gefällt also nur dadurch, daß es die Gesetze der Menschennatur (mittelst Vereins der dreifachen Vollkommenheit zur Empfindung) erfüllt; daß es dem Bedürfniß nach dem lebendigen Gefühl eines wahrhaft menschlichen Daseyns vollkommen zusagt, und folglich gefällt es durch das Interesse der Menschennatur für sich selbst.

Es leuchtet von selbst ein, daß hier durchaus von keinem blos individuellen oder gar pathologischen Interesse die Rede seyn kann. Wo dies entscheidet, gefällt uns nicht das Schöne oder die Schönheit, sondern blos das Nützliche, Angenehme, ꝛc. Solchen Falls ist aber unser Urtheil nicht mehr rein oder ästhetisch, es geht nicht hervor aus dem freien Wohlgefallen am Reinmenschlichen, und ist daher auch nur für uns gültig. *)

II. Das Schöne gefällt durch Verein der höchsten Zwecke vernünftig-sinnlicher Natur in Bezug auf das Empfindungsvermögen.

Zweck ist dasjenige, wodurch das Begehrungsvermögen bestimmt wird. Diese Zwecke oder Bestimmungsgründe des Begehrens liegen in der dreifachen Menschennatur. Höchster Zweck einer jeden derselben ist das Vollkommene für sie. Nur an diesem finden die genannten Vermögen Wohlgefallen. Gefällt nun jeder dieser Zwecke schon für sich; so müssen sie auch vereint, und

*) Nur wenn es aus dem Wohlgefallen an dem Reinmenschlichen oder der harmonischen Thätigkeit unsrer Gemüthskräfte entsteht, dürfen wir rechnen, daß das Schöne es nicht blos für uns, sondern für Jeden, und Schönheit wenigstens den meisten Kultivirten das seyn werde, was sie uns ist.

zwar in noch höherem Maße gefallen. Daß dies wirklich der Fall sey, wenn sie anders auf das Empfindungsvermögen bezogen werden, dafür zeugt die Erfahrung.

Diese Zwecke sind indeß nicht alle von gleichem Gehalt und Range. Gleich in dieser Hinsicht sind sich nur intellektuelle und moralische Vollkommenheit, da beide Zwecke der Vernunft sind, die sich blos in ihrer Anwendung verschieden äußert. Tiefer kömmt das sinnlich Vollkommene zu stehn, weil der Mensch, hinge er ganz allein von dem sinnlichen Begehrungsvermögen ab, unter sich selbst herabsänke. Nur wenn das Angenehme mit dem Wahren und Guten so verbunden wird, daß es den Foderungen der höheren Vermögen, und den Vollkommenheiten für solche nicht widerspricht, kann das Schöne statt finden. Dieser verhältnißmäßige Zusammenklang gründet das Ideal des Schönen; etwas zugegeben oder abgenommen, und es ist zerstört.

Indeß findet das zunächst Gesagte seine Anwendung nur bei dem Schönen, nicht bei der Schönheit. Bei jenem, als Idee genommen, ist ein für allemal nicht das Geringste von den gemachten Foderungen nachzulassen. Diese hingegen kann als bloße Vereinzelung des Schönen (verglichen mit jenen Foderungen) nicht selten ziemlich unvollkommen seyn, ohne daß ihre Wesenheit dadurch beeinträchtigt wird. Dieser Fall tritt damals ein, wenn ein Objekt seiner Natur nach nicht alle Vernunftgesetze erfüllen kann, wie z. B. das Mährchen in theoretischer, ein Naturprodukt, an und für sich betrachtet, in moralischer Hinsicht. *) Gegenständen solcher Art

---

*) Auch das Tonstück ohne Text kann die Foderungen des moralischen Gefühls nicht immer positiv, wenigstens nicht immer in vollem Maße befriedigen, wenn gleich nicht zu läugnen ist, daß (die Sphäre der Kunst in Erwä-

kann man darum noch nicht Schönheit absprechen. Es ist genug, daß sie jene Gesetze nicht beleidigen. Freilich aber ist Schönheit schon deshalb relativ.

Im Schönen also werden die Ansprüche des dreifachen Vermögens gleichmäßig befriedigt. Bei der Schönheit dagegen überwiegt oft der Ausdruck einer Vollkommenheit den der andern an Stärke. Daher die Eintheilung der Schönheit in

a) Verstandesschönheit oder Schönheit für das Erkenntnißvermögen. Hier erscheinen vorzüglich die Ansprüche intellektueller Natur befriedigt; die der übrigen Vermögen sind zwar nicht vergessen, nicht verletzt, aber eigentlich doch mehr zu bloßer Hebung theoretischer Vollkommenheit vorhanden. — In diese Klasse kömmt vornehmlich zu stehn das Erhabne für die theoretische Vernunft, nehmlich sowohl das mathematische als das dynamische, als worin, wie später gezeigt werden soll, hauptsächlich die Ansprüche intellektueller Natur erfüllt erscheinen. *)

b) Sittliche Schönheit, worin die Vollkommenheit für praktische Vernunft am meisten hervorsticht, die

---

gung gezogen, worin es sich nicht sowohl um Begriffe, als um Empfindungen handelt) ein Tonstück uns auch oft schon an sich, d. i. durch seinen würdevollen, feierlichen, mystischen Charakter moralisch und religiös zu stimmen vermag, wie z. B. Mozarts Priesterchöre in der Zauberflöte, verschiedene Messen von ihm und Haydn, Händels Messias, Naumanns Vater unser, Mozarts Requiem ꝛc. ꝛc.

*) In einem, freilich noch etwas verschiednen Sinne, könnte man, einen Blick auf wirklich vorhandene Kunstwerke geworfen, in diese Klasse, wegen vorzüglicher Befriedigung von Verstandesfoderungen, manche Dichterwerke unsers Engel, Lessing, Ramler, manche von Mengs Gemälden setzen.

übrigen mehr zur Verstärkung derselben da zu seyn scheinen. — In diese Klasse gehört hauptsächlich das Erhabne für die praktische Vernunft, das Tragische. *)

c) Sinnliche Schönheit, worin die sinnliche Vollkommenheit vorherrscht, intellektuelle Vollkommenheit und Moralität mehr zur Aufrechthaltung des Kunstwerks dienen. — Diese Klasse schließt vorzugsweise das Anmuthige mit seinen Stufen in sich. **)

Anmerkung. Unter eine oder die andre dieser Klassen von Schönheiten lassen sich auch die von Heydenreich angegebnen, inwiefern sie wirklich Schönheiten sind, ordnen, und folglich immer noch auf allgemeine Prinzipe zurückführen.

III. Das Schöne gefällt allgemein, d. i. jedem dafür empfänglichen Wesen, und nothwendig in der Empfindung.

Gefällt das Schöne durch das Interesse der Menschennatur an sich selbst, gefällt es durch den Verein ihrer höchsten Zwecke, so folgt, daß es auch jeder überhaupt dafür empfänglichen vernünftig-sinnlichen Natur gefällt, und gefallen muß. Da nun das Schöne nicht, gleich dem theoretisch und praktisch Vollkommenen, blos auf Begriffen, oder wie das sinnlich Vollkommene in engerer Bedeutung, blos auf Gefühlen, sondern auf Empfindung beruht, diese aber von dem Zusammenwirken des dreifach Vollkommenen vermittelt wird, so folgt ferner: diese Empfindung könne keine andre seyn, als hohes Wohlgefallen, Vergnügen, das oft Entzücken wird.

---

*) Hieher Vieles von Gellert, Hagedorn, Haller, Uz, Creutz, Young.

**) Hieher Manches von Wieland, Gleim, Meißner, Thümmel, Jacobi, Langbein, Heinse.

Das Schöne gefällt also nothwendig in der Empfindung und besitzt Allgemeingültigkeit.

Diese Allgemeingültigkeit ist indeß wieder blos dem Schönen eigenthümlich, nicht der Schönheit. Denn letztere bleibt wegen subjektiver Verschiedenheit einzelner intellektueller, moralischer und sinnlicher Naturen immer bedingt. Doch geht dies nicht so weit, daß sich durchaus keine festen Gesetze für Schönheit angeben ließen, und ihre Würdigung daher blos von der zufälligen Beschaffenheit oder gar der momentanen Laune einzelner darüber richtenden Individuen abhinge. Selbst der Umstand, daß wir über Schönheit auch von Andern so oft ein gleiches Urtheil erwarten, indem wir ihnen gleiche Entwicklung der Geisteskräfte, gleiche Empfindsamkeit zutrauen, weist auf einen umfassendern und bleibendern Charakter der Schönheit hin. Sie steht zwischen dem Allgemeingültigen und Eingültigen in der Mitte, und besitzt Gemeingültigkeit.

Natur- und Kunstschönheit.

Ungeachtet Natur und Kunst in der Einleitung als Gegensätze betrachtet, und die Unterschiede zwischen den Produkten beider hinreichend erklärt wurden: so ist doch nicht zu läugnen, daß es eben so in der Sphäre der einen wie der andern Schönheiten gibt. Denn es finden sich Naturgegenstände, die dem ästhetischen Bedürfniß nicht minder zusagen, als Kunstwerke. Nur bleibt hier immer noch der theoretische Unterschied:

a) daß Kunstschönheiten sich zunächst auf vorausgehende Verstandesvorstellungen, Zweck und Wahl, kurz auf Freiheit beziehen, nicht so hingegen Naturschönheiten;

b) daß Naturschönheiten zwar die Gesetze theoretischer und sinnlicher Natur positiv befriedigen, jene

der Moralität aber nur negativ, dadurch nehmlich, daß sie diesen wenigstens nicht zu nahe treten.

Wenn nun gleich solch eine Entgegensetzung für die Theorie nützlich, und sogar nothwendig ist, so pflegt man doch außerhalb derselben der Natur gern Freiheit und Absicht zu unterlegen. Und dies nicht ohne Grund und Fug. Das oberste Verstandesgesetz nehmlich ist Zweckmäßigkeit. Diese bemerkt man aber auch an den Werken der Natur, so wie in ihrer ganzen Oekonomie. Daher nun, wenigstens zum Theil, die Erscheinung, daß beinahe alle Völker, so wie sie nur einmal aus dem dumpfen Geistesschlafe zu Aufmerksamkeit und einiger Reflexion erwachten, unfähig übrigens noch, über den Kreis der Sinnenwelt hinauszudenken, in Naturgegenständen so gern selbstständig wirkende Wesen erblicken, indem sie ihnen Seele, Leben, Willen leihen; daher daß der reifere, weiter vorwärts geschrittene Mensch in der ganzen Natur das Produkt eines höchstverständigen, höchstfreien Urprinzips gewahr wird. Zuverläßig müssen auch dergleichen Voraussetzungen das Vergnügen an Naturschönheiten ungemein erhöhen. Der Gesang der Nachtigall z. B. gefällt sicher noch einmal so sehr, wenn man annimmt, daß er Freude, Liebe, Sehnsucht, Wehmuth ausdrücken soll, als wenn man ihn blos für die Folge eines blinden Naturtriebes hält.

So gewiß nun von der einen Seite Naturschönheiten uns vorzüglich dann gefallen, wenn wir sie als Kunstwerke betrachten, weil sie dann das Ansehn von Erzeugnissen der Freiheit haben, so richtig ist es von der andern Seite, was schon Longin und neuerlich auch Kant bemerkte, daß nehmlich Kunstschönheiten uns vorzüglich dann ansprechen, wenn sie uns als Natur erscheinen. Die Ursache ist, weil wir sie dann frei glauben von den engen drückenden Fesseln willkührlicher Gesetze, weil wir keine Mühe und ängstliche

Sorge an ihnen bemerken. Denn wo der Schweiß des Künstlers an einem Kunstwerke erscheint, wird unser Wohlgefallen an dem letztern gewiß immer sehr beeinträchtigt, geschmälert.

Das Wort: Kunstschönheit verträgt übrigens eine zweifache Deutung. Man bezeichnet nehmlich damit:

a) Schönheit des Gegenstandes, den der Künstler zur Bearbeitung wählt, z. B. der Menschengestalt oder einer ästhetisch vollkommenen Handlung.

b) Schönheit der Bearbeitung selbst oder der Darstellungsweise. Dieser gebührt der Name Schönheit im eigentlichsten Sinne, ob sie gleich in einzelnen Fällen besser den Namen des theoretisch Vollkommenen, des Täuschenden führte; z. B. die malerische oder plastische Darstellung, welche das Widrige eines an sich häßlichen Geschöpfes, eines Krokodils, eines Drachen ꝛc. mildert und verschleiert; die Darstellung eines Wütherichs von einem großen Schauspieler u. dgl. m.

Ideal des Schönen und der Schönheit.

Es ist schon bekannt, was Ideale überhaupt sind, *) und eben so, daß in der Sphäre der Kunst nicht von jenen der reinen, sondern zunächst nur von jenen der empirischen Vernunft die Rede seyn kann. Das höchste Ideal für diese aber ist Verein intellektueller, sittlicher und sinnlicher Vollkommenheit, und diese zusammen in Bezug auf Empfindung gedacht, geben das Ideal des Schönen.

In eben dem Maße, wie das Schöne von der Schönheit, unterscheidet sich auch das Ideal des erstern

*) Vorstellung eines in der Wirklichkeit zwar nicht vorhandenen, aber doch wirklich gedachten, mit einer Vernunftidee übereinstimmenden Objekts.

von dem der letztern. Ideal des Schönen ist die Vorstellung von einem für jede vernünftig-sinnliche Natur ästhetisch-vollkommenen Gegenstande; also höchste intellektuelle und moralische Vollendung für jede Vernunft, vermählt mit höchstem Reize für jede Sinnlichkeit. Es läßt sich schon darum niemals völlig verwirklichen, weil die Ansprüche einzelner vernünftig-sinnlichen Naturen ewig verschieden seyn werden. Ideal der Schönheit hingegen ist die Vorstellung von einem Objekte, das wenigstens für eine Anzahl vernünftig-sinnlicher Wesen, für solche nehmlich, die ein gleichrichtig gebildetes erkennendes und sittliches Vermögen, eine ähnlich-zarte Sinnlichkeit besitzen, ästhetisch vollkommen ist. — Entwurf und Realisirung eines Ideals der Schönheit ist um Vieles leichter, denn hier wird dasjenige, was für jede vernünftige Natur von höchstem Interesse ist, nehmlich intellektuelle und moralische Vollkommenheit, verbunden mit dem, was für diese und jene sinnliche Natur die höchste Anziehungskraft, d. i. Annehmlichkeit, Reiz besitzt, in Bezug auf Empfindung gedacht. Jeder Künstler hat ein solches Ideal. Es ist das höchste für ihn, und alle, die mit ihm gleich empfinden.

Rückblick auf den Hauptgrundsatz der Aesthetik.

Bekanntlich ward das Prinzip der Aesthetik mit der Formel ausgedrückt: Freie Darstellung schöner Empfindungen zu Fixirung und Mittheilung derselben ꝛc. Daß dies Prinzip vor den übrigen angeführten den Vorzug größerer Bestimmtheit oder Präzision habe, ward früher schon dargethan. Der bisherigen Entwicklung des Schönen gemäß muß es sich aber auch zugleich als das fruchtbarste für die Kunstlehre erproben. Denn mit dem Kunstgebote, blos

schöne Empfindungen auf eine freie Weise zu fixiren und mitzutheilen, und bei der Bestimmung des Schönen, als Vereins des für jede Menschennatur Vollkommenen zur Empfindung, ist dem Künstler eines Theils sowohl Stoff als Gränze seiner Gestaltungen unverkennbar angegeben, andern Theils aber leistet ja der Künstler wirklich jeder gerechten und billigen Foderung Gnüge, wenn er intellektuelles, moralisches und sinnliches Vermögen frei und harmonisch befriedigt. Denn mehrere Ansprüche lassen sich doch wohl nicht an ihn machen, als daß sein Kunstwerk, wie das Werk jedes vernünftigen, nach Zwecken verfahrenden Wesens, die Gesetze der erkennenden Natur erfülle; daß es den Gesetzen praktischer Vernunft gemäß sey, denen jedes Wirken des Menschen, folglich auch das künstlerische unterliegt; daß es endlich als freies Werk im höhern Sinne, welches keinem blos vereinzelten Interesse dienen kann und soll, auch die Foderungen sinnlicher Natur, wenn gleich eben darum nur im Einklang mit den Foderungen der übrigen Vermögen, befriedige.

Den hier aufgestellten Grundsätzen zufolge wird freilich manches Kunstwerk, welches Diesem und Jenem bisher für vollendet galt, im Preise sinken müssen. Aber das schadet der Sache selbst nicht. Soll die Aesthetik jemals legislative Kraft erhalten, so darf sie ihre Grundsätze nicht ausschließlich von bereits vorhandenen Werken entlehnen, sondern sie muß zugleich aus den tiefern Quellen der Menschennatur schöpfen. *)

Ein Ideal muß dem Künstler immer vor Augen schweben; denn nur das Höchste darf ihm Norm und Richtschnur

---

*) Manche Staats- und Kanzelrede dürfte dann freilich, als auf außerkünstlerische Zwecke berechnet, oder als blos theoretisch- und sittlich-, nicht aber sinnlich-vollkommen, keinen vollgültigen Anspruch auf Schönheit haben. Manches Lüster-

seyn. Eine andre Frage ist es, ob es nicht in praxi einzelne Fälle geben könne, wo der Künstler nicht gehalten ist, die Ansprüche des Ideals aufs Strengste zu erfüllen. Und diese Frage kann man allerdings, gegenwärtiger Theorie unbeschadet, obgleich aus ganz andern Gründen, als den in dieser leztern liegenden, bejahen. — Ein Künstler z. B., der für ein noch nicht sattsam kultivirtes Publikum bildet, kann sich gezwungen sehn, anfangs vorzüglich zu dem Reizenden, dem sinnlich Interessanten seine Zuflucht zu nehmen, wenn er sich anders Eingang bei solchem verschaffen will. Dies enthebt ihn jedoch nicht der Pflicht, jenes Publikum allmählich zur Ansicht höherer Schönheit emporzuführen. Seine ewige Regel liegt in Schillers goldnen Worten an die Künstler: Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben, bewahret sie ꝛc.

Die allerdings richtige Behauptung: nur das Schöne als Idee habe Allgemeingültigkeit, könnte übrigens Veranlassung zu dem Einwurfe geben, daß dem Künstler, da er immer nur relative Schönheit darzustellen vermöge, demnach alle Kunstgesetze nur wenig Nutzen schaffen werden. Die Beantwortung dieses wichtig scheinenden Einwurfs in der Folge, wo zugleich gezeigt werden soll, daß auch Schönheit, so wie der Sinn für solche, wenigstens zum Theil ihr Allgemeingültiges besitzen.

Literatur.

Außer den schon in der Einleitung genannten Schriften können über das Schöne noch besonders nachgelesen werden:

André Versuch über das Schöne. 12. Paris 1741. 2 Thle. Deutsch zu Altenburg. 1757. in 8.

---

ne Gedicht oder Gemälde wird als blos theoretisch und sinnlich vollendet, aber übrigens unmoralisch, zu verwerfen seyn.

Winkelmanns (J.) Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindungen des Schönen in der Kunst. 4. Dresden. 1763 und 1771.

Mengs (A. R.) Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei. 8. Zürch. 1769 u. 1771.

Ramdohr (F. W. B. v.), Charis; oder über das Schöne und die Schönheit in den nachbildenden Künsten. 2 Bde. 8. Leipz. 1793.

Zschokke's Ideen zur psychologischen Aesthetik. Frankf. 1793.

Flögels Versuch über die Schönheit und den Geschmack im 10ten und 13ten Stück der Klotzischen Bibliothek.

Kosegarten (L. J.) über das wesentliche Schöne, in seinen Rhapsodien. gr. 8. Leipz. 1800. 1ter Bd.

Delbrück (F.), das Schöne. Eine Untersuchung. Berlin. 1800.

Ast (Fr.), System der Kunstlehre. Leipzig. 1805.

Krug (W. T.), Kalliope und ihre Schwestern. Leipz. 1805. — System der theoretischen Philosophie. 3ter Theil; auch unter dem besondern Titel: Geschmackslehre od. Aesthetik. Königsberg. 1810.

Fries (J. F.). Neue Kritik der Vernunft. 3ter Band. S. 257. Heidelberg. 1807.

Müller (Adam) Von der Idee der Schönheit. In Vorlesungen, gehalten zu Dresden im Winter 1807 u. 1808. gr. 8. Berlin. (Hitzig) 1809.

Bachmann, die Kunstwissenschaft in ihrem allgemeinen Umrisse. Jena. 1811.

Kaiser (G. P. C.), Ideen zu einem System der allgemeinen reinen und angewandten Kalliästhetik. Nürnb. 1813.

Solger (K. W. F.), Erwin; vier Gespräche über das Schöne und die Kunst. 2 Bde. Berlin. 1815.

Nüsslein (F. A.), Lehrbuch der Kunstwissenschaft. Landshut. 1819.

Calker (F.), Urgesetzlehre des Wahren, Guten und Schönen. 3tes Buch. Berlin. 1820.

Dritter Abschnitt.

Vom Geschmack.

Geschmack, in so fern er hier in Betrachtung kömmt, ist das Vermögen, das ästhetisch Vollkommene und Unvollkommene, oder das Schöne und Häßliche an einem Gegenstande zu empfinden und zu bestimmen, dieser Gegenstand sey nun Naturprodukt oder Kunstwerk. Man nennt sonst den Geschmack auch Schönheitssinn oder Schönheitsgefühl. *)

Auffallend ist es, daß man die Benennung für dies zarte Vermögen fast in allen bekannten Sprachen, die einen Ausdruck dafür besitzen, gerade von einem der gröbsten, und man möchte sagen, von dem sinnlichsten der Sinne hergenommen hat, demjenigen nehmlich, welcher den Reiz der Salze und Oehle durch unmittelbare Berührung der Gaum- und Zungennerven fühlt. **) Seltsam ist es ferner, daß den Griechen, die uns doch beinahe in jeder Kunst die geschmackvollsten Muster hinterließen, und folglich die Sache selbst im vollsten Maße besaßen, doch das Wort zu Bezeichnung derselben gefehlt zu haben scheint. Denn das griechische γεῦμα und γεῦσις bezeichnet nur den physischen Geschmackssinn; αἴσθησις aber bedeutet, wie schon in der Einleitung erinnert, bloß die sinnliche Affekzion der Organe, und wenn es Neuere hie und da für Geschmack brauchen wollten, so ist dies — Neue-

---

*) Siehe Kalligone 2. B. S. 238.

**) Siehe Herz Vers. üb. d. Geschmack. (Berl. 1790.) S. 183.

rung. — Mit dem römischen Gustus verhält es sich eben so, wie mit dem griechischen γεῦμα. Doch scheinen die Römer ihr sapor dafür gebraucht zu haben. Wenigstens sprechen einige Stellen Cicero's und Petrons dafür; nur ist es nicht gewiß, ob dies mehrsinnige Wort auch in der ästhetischen Bedeutung des Wortes Geschmack allgemein üblich war. Das lateinische judicium soll ungefähr Geschmack ausdrücken, bezeichnet aber ohne Beisatz im Grunde blos Urtheilskraft oder den Verstandesakt des Urtheiles. Sensus pulchri drückt den Begriff Geschmack besser aus, ist aber eigentlich eine von den Neuern gebrauchte Umschreibung.

Das Vermögen des Geschmacks ist an sich jedem Menschen eigen; denn jeder empfindet, was wenigstens für ihn schön oder häßlich, und zwar beides in höherm oder minderem Grade sey. Nur die Aeußerungen des Geschmacks sind sich nicht immer gleich, ja oft sehr ungleich. Folglich ist das Geschmacksurtheil verschieden.

Die Ursachen dieser Verschiedenheit sind dieselben, die oben, wo von der ungleichen Würdigung der Schönheit von Seite einzelner Naturen die Rede war, vorläufig angedeutet wurden, nehmlich:

1. Verschiedener Kulturgrad in Hinsicht auf theoretische und praktische Vernunft; denn insofern die Vorstellungen derselben auf Empfindung wirken, der Geschmack aber (als Schönheitsgefühl) nach Empfindungen richtet, so muß Verschiedenheit dieser letzteren auch Verschiedenheit der Aussprüche nach sich ziehen;

2. und vorzüglich aber Verschiedenheit einzelner sinnlicher Naturen. Diese gründet sich auf die verschiedenartige Empfänglichkeit der Sinneswerkzeuge, auf den mannigfachen Grad von Reiz-

barkeit der Nerven, von Stärke und Schwäche der niedern Seelenvermögen, auf bleibende und vorübergehende Triebe, Affekte und Leidenschaften, die folglich bald ein fortdauerndes, bald nur ein momentanes pathologisches Interesse bewirken, und außer allen diesem auf das Maß gesammelter Erfahrungen, welche wieder abhängen

a) vom Charakter der umgebenden Natur und des Klima, und ihren mehr oder minder günstigen Eindrücken auf Geist und Gemüth;

b) von den übrigen Lebensverhältnissen, wozu Denkfreiheit, Religion, herrschender Zustand der Sittlichkeit und des geselligen Lebens, Nationalreichthum, Regierungsform, Beschäftigung ꝛc. gehören, und die je nachdem sie freier oder fesselnder, folglich der Kunst mehr oder minder zuträglich sind, auch dem Geschmacke mehr oder weniger Nahrung zuführen. *)

Bevor zu der Untersuchung geschritten wird, ob und wie der Geschmack sich wenigstens bis zur Gemeingültigkeit steigern lasse, ist vor Allem eine Wahrheit, die aus der ganzen bisherigen Theorie des Schönen und der Schönheit fließt, nicht außer Acht zu lassen, die Wahrheit nehmlich: daß der Künstler für vernünftig-sinnliche Wesen, d. i. für solche Naturen gestaltet, welche Empfänglichkeit für den Ausdruck des individualisirten Schönen besitzen. Diese Empfänglichkeit setzt demnach, so wie Feinheit des Gefühls und der Empfindung, auch Bildung der übrigen Seelenkräfte, besonders aber des Verstandes und der Vernunft voraus. Der Hottentotte wird die Darstellung einer mit Schafsdärmen umwundenen weiblichen Person seines Nationalschlages freilich wohl schöner finden, als eine

*) Siehe Herz Vers. über d. Geschmack. S. 78. 83 — 117. Es ist bis 145 zu unternehmen.

Raphaelsche Madonna; der Lappländer, der Irokese wird höchst wahrscheinlich über einen von Griechenland und Rom als klassische Schönheit erkannten Gegenstand sehr ungünstig absprechen, und ihm sogar irgend eine artistische Fratze bei weitem vorziehen. *) Da aber solchen Menschen, wie allen denjenigen, als deren Repräsentanten sie hier aufgeführt werden, die so eben genannten Eigenschaften gebrechen, so fehlt es ihnen auch an jeder Kompetenz zu ästhetischen Richtern. Wahrhaft menschliche Kultur von Seite des Richtenden bleibt immer unumgängliche Vorbedingung zur Gültigkeit des Geschmacksurtheils. Dem echten Künstler soll und kann es nur um den Beifall solcher veredelter Menschen zu thun seyn, deren Aussprüche auf den Grundgesetzen der Menschennatur beruhen; nicht aber darf er sich zum Frohndienste für den verderbten Geschmack des Pöbels erniedrigen, selbst in dem Falle nicht, wo er für die Menge gestaltet, wenn er anders seinem Berufe nachkommen will. **) Nur indem er die Menschen zu sich emporhebt, kann er Volksveredler werden, und nicht selten wird er sogar mit lohnendem Vergnügen wahrnehmen, daß sein Werk, geehrt durch den Beifall der Gebildetsten und Besten, allmählich auch den minder Kultivirten immer stärker zu interessiren anfängt. Als überzeugende Beweise dafür dienen Schillers klassische Dichtungen, und Mozarts vollendete Tonstücke, welche Kenner und Nicht-Kenner ergreifen und in Entzücken setzen.

---

*) Die herrlichste europäische Musik klingt dem Bewohner der übrigen Welttheile abgeschmackt und einschläfernd. Der nur an helle, stark abgeschnittene Farben gewöhnte Chinese wird einen Raphael gewiß nicht schön finden, und eine griechische Helena muß dem Neger nothwendig häßlich seyn. (Adelung. v. d. St. 1. B. S. 33.)

**) Siehe Forsters Briefe 2. B. S. 50.

Eigenheiten und Reinheit des Geschmacksurtheils.

Kant bemerkt am Geschmacksurtheil die zweifache Eigenheit:

1) daß in solchem blos eigene Empfindung über Wohlgefallen und Mißfallen entscheidet. Niemand kann uns eines oder das andere anraisonniren, wenn unsere Empfindung nicht damit übereinstimmt;

2) daß dessenungeachtet bei demselben immer die Bestimmung Anderer vernünftig-sinnlicher Naturen vorausgesetzt wird; daß wir demnach glauben, was uns gefällt, werde auch andern wohlgefallen.

Folgendes die Erklärung hierüber:

In Rücksicht der 1ten Eigenheit. Bekanntlich gefällt das Schöne nicht durch Begriffe, sondern durch Empfindung. Nun sind zwar die Gesetze des Empfindungs-Vermögens im Allgemeinen dieselben, nicht aber im Besondern; denn die Ansprüche einzelner sinnlicher Naturen sind oft sehr verschieden. Was daher auf unser Empfindungs-Vermögen nicht den Eindruck des Wohlgefälligen, des Schönen macht, kann uns von Andern durchaus nicht als solches aufgedrungen, oder wenn man will, anvernunftet werden, gesetzt auch, sie fänden noch so viel Schönheit daran. Freilich aber ist schon dieser Umstand hinreichend, uns die Echtheit unsers Geschmacksurtheils verdächtig zu machen.

In Rücksicht der 2ten Eigenheit. Sie stützt sich auf die Idee des Schönen überhaupt. Da dieses, wie im Vorhergehenden erwiesen ward, in dem Verein der höchsten Zwecke einer vernünftig-sinnlichen Natur gegründet ist, so halten wir es auch für nothwendig und allgemein wohlgefällig, was es eben darum

auch wirklich ist und seyn muß. — *) In wie fern wir uns nun überzeugt halten, unser Urtheil gründe sich auf die ewigen Gesetze des Schönen, müssen wir auch Andern gleiche Empfindungen zumuthen. Denn wollte man einen Gegenstand blos darum für schön erklären, weil er den Forderungen unsrer Natur zusagt, so könnte solch ein Urtheil Niemand Andern zur Richtschnur dienen, weil es nur zu leicht, bald aus Mangel an Kultur dessen, der es ausspricht, bald eines pathologischen Interesse wegen ꝛc. unrein, verfälscht seyn dürfte.

Eigentlich kommen hier nur die Geschmacks-Urtheile über Schönheit in Betracht, nicht die über das Schöne selbst; denn dies ist zwar Idee des höchsten, allgemeinsten und nothwendigen ästhetischen Wohlgefallens, aber wie bekannt, eben als solche dem Künstler unerreichbar. Wenn nun das Urtheil über Schönheit Gemeingültigkeit besitzen soll, d. h. wenn man gewiß seyn will, dasjenige, woran wir den Charakter der Schönheit finden, werde auch Andern so erscheinen, so muß das Geschmacks-Urtheil rein oder richtig seyn.

Zur Reinheit, Richtigkeit, und folglich zur Gemeingültigkeit des ästhetischen Urtheils wird erfordert:

1) Uibereinstimmung desselben mit den Gesetzen der Schönheit selbst, die bekanntlich ein dem möglichst-entsprechenden Ausdrucke der dreifachen zur Empfindung vereinten Vollkommenheit besteht. Dieser letztern, als erzeugender Ursache der Empfindung, sind wir uns zwar, im Momente des Empfindens selbst, nicht deutlich bewußt. Wer indeß die Empfindung zergliedert, und auf Vorstellungen zurückführt, wird, der hier mitgetheil-

*) Siehe Schreibers Aesthetik S. 11.

ten Norm zufolge, leicht erkennen, ob sein Geschmacks-Urtheil von dieser Seite rein und richtig sey oder nicht.

2) Körper- und Geistesgesundheit des Richtenden. Fieberkranke, Melancholische, der Hypochonder u. dgl. können eben so wenig über Schönheit als über Wahrheit, Sittlichkeit u. s. w. ein zuverläßiges Urtheil fällen. Waltet Störung in den körperlichen Funkzionen ob, ist die Seele verstimmt, so ist es wenigstens ein eben so natürlicher als gewöhnlicher Fall, daß diese Umstände nachtheilig auf die Empfindung einwirken, und daher läßt sich das Urtheil solcher Menschen nie für zuverläßig rein und richtig annehmen. *)

3) Partei- und Leidenschaftslosigkeit. Parteilichkeit, Leidenschaft trübt die Sinne, und läßt uns Schönheit selten rein empfinden; ihr däucht wirkliche Schönheit oft häßlich, so wie selbst Häßlichkeit in ihren Augen, wenigstens auf eine Zeit lang, den Charakter der Schönheit annimmt. Zum Beweise dienen parteyische Eltern und leidenschaftlich Verliebte. Jene finden nicht selten an ihren Kindern, diese an ihren Geliebten wundergroße Schönheit, die sonst kein unbefangenes Auge wahrnimmt. — Zuweilen, besonders während eines gemilderten Affektes, kann freilich auch der Leidenschaftliche noch wahre Schönheit erblicken; solchen Falls geht aber immer eine Täuschung vor, diese nehmlich, daß die Schönheit, welche der Leidenschaftliche zu sehen glaubt, sich nicht wirklich an dem Gegenstande befindet, sondern blos als Fantasiegebilde, welches er dem wirkli-

---

*) Spleen streut auf alles gelbe Schatten,
Ihm wandeln sich die Lilien
Von Huisums in Nasturzien,
Und Coppels Amors in Mulatten.

Gotter.

chen Gegenstande unterschiebt. — So lieh Don Quixotte der Stallmagd Moritorne alle Reize einer Prinzessin vom ersten Range der Schönheit, da sie doch der Dichter kurz zuvor häßlich, wie die Sünde, geschildert hat. Das Gesch. Urtheil des irrenden Ritters, und aller, die sich mit ihm in gleichem Gemüthszustande befinden, mag daher immerhin richtig seyn in Bezug auf das ihnen vorschwebende Ideal; in Bezug auf den Gegenstand selbst, dem sie Schönheit zuschreiben, ist es sicher unrein, verfälscht.

4) Freiheit von Eigennutz und Privatinteresse. Wird Schönheit mit Privatvortheilen verwechselt, so ist das Gesch. Urtheil unrein, folglich ungültig. Denn wenn gleich das Nützliche nichts weniger als direkter Gegensatz des Schönen und der Schönheit ist, die vielmehr in hohem Grade nützen: so kann doch in der Kunstsphäre nur von höherem, geistigen Nutzen die Rede seyn, nicht von solchem, der sich blos auf einzelne Individuen und Interessen beschränkt; von einem Nutzen zwar, der sich auf Menschheit überhaupt erstreckt, oder doch auf eine Mehrzahl von Menschen, nicht aber von gemeinem, vielleicht blos physischen Privatgewinn. Nennt Jemand sein Haus darum schön, weil es sein ist, oder ihm Bequemlichkeit gewährt, reiche Zinsen trägt, so fällt er kein ästhetisches, sondern ein lächerlich egoistisches Urtheil.

5) Freiheit von blos sinnlichen Motiven, insofern nehmlich das sinnlich Wohlgefällige nicht ausschließender Bestimmungsgrund eines ästhetischen Urtheils seyn darf. Wo gemeine Sinnenlust ohne alle Rücksicht auf höhere Foderungen der Menschennatur, mit bloßer Beziehung auf Gefühl, oder wenigstens schon entfernterem Bezug auf Empfindung ein Gesch. Urtheil bestimmt, da ist es wieder nicht rein, folglich

nicht gemeingültig, und der Gegenstand, welcher dadurch für schön erklärt wird, blos angenehm.

Anmerkung. Es kann, ungeachtet aller dieser Vorsichten, der Fall eintreten, daß ein Gegenstand, wenn auch vollkommen in jedem Betrachte, uns dennoch kalt läßt, nicht den Eindruck der Schönheit auf uns macht. Dies geschieht jedoch nur dann, wenn er nicht auf Empfindung bezogen wird. Hier ist also wohl objektiver Stoff der Schönheit (das dreifach Vollkommene), aber nicht der eben so nöthige subjektive (Empfindung) vorhanden. Hiemit ist zugleich die Erklärung gegeben, wie es zugeht, daß sogar ehmals schön gefundene Objekte auf lang oder kurz aufhören können, es für uns zu seyn, wenn nehmlich entweder bloße Verstandesvorstellungen die Stelle der Empfindungen einnehmen, oder tägliche Gewohnheit ihre Einwirkung auf das Empfindungsvermögen hindert. So kann selbst eine Pindarische oder Horazische Ode, wenn wir etwa unsre Aufmerksamkeit nur auf den gelehrten Theil derselben richten (folglich blos auf das, was den Verstand angeht), uns in ästhetischer Hinsicht sehr gleichgültig lassen; so kann es geschehen, daß ein noch so vortreffliches, aber allzuoft gesehenes Drama, da alle oder doch die meisten darin vorkommenden Gedanken schon zu fest im Gedächtnisse haften und des Reizes der Neuheit entbehren, unser Gemüth nicht mehr anspricht; ein Landmann endlich kann die herrlichste Lenznatur, eine Alpengegend voll Größe und Majestät, Sonnen-Auf- und Niedergang, den unendlichen Sternhimmel ꝛc. kalt und fühllos ansehen, eben weil er sie schon so oft sah, und dergleichen Gegenstände, zumal bei seiner gewöhnlich eng umschriebenen Sphäre von Begriffen, keinen Eindruck mehr auf seine Empfindung machen.

Untersuchung über den Grad der Gültigkeit des Geschmacksurtheils.

Frägt es sich: welchen Grad von Gültigkeit das Geschmacksurtheil besitze, so kann die Antwort sich nur ergeben aus der Erwägung jener Gründe, worauf das Geschmacksurtheil beruht.

Nun sind aber die Gesetze des Geschmacks dieselben mit jenen der dreifachen Menschennatur; wenigstens entscheiden diese letztern, zusammengefaßt, über den objektiven Stoff des Schönen. Es handelt sich also vor Allem darum, welches Maß von Gültigkeit diesen Gesetzen zukömmt.

A. In Hinsicht auf das Erkenntnißvermögen.

Die Gesetze erkennender Natur besitzen Allgemeingültigkeit. Denn das Wahre, Zweckmäßige, Uibereinstimmende, Nützliche, kurz, das theoretisch Vollkommene ist dies nicht blos für Einen oder den Andern, sondern für alle Menschen von gleich ausgebildetem Erkenntnißvermögen. Die Verschiedenheit, welche sich theils wegen gänzlichen Mangels, theils wegen geringeren Grades von Kultur auch hier im Leben selbst nicht selten finden, können hier, so beträchtlich sie auch sind, nicht in Anschlag gebracht werden; denn in der Theorie, wo Menschennatur zum Richtmaß dienen soll, kann diese nicht in ihrer zufälligen Mangelbarkeit oder Verunstaltung, sondern nur im Zustande vollkommener Ausbildung dafür angenommen werden.

B. In Hinsicht auf praktische Vernunft.

Den Gesetzen der sittlichen Natur ist ebenfalls Allgemeingültigkeit eigen. Denn das wahrhaft Moralisch-Gute muß es nach den ewigen Gesetzen praktischer Vernunft einem Jeden seyn. Es versteht sich, daß diese

aus dem schon angegebnen Grunde hier wieder nur in ihrer Reinheit und Vollkommenheit, nicht aber in ihrem, durch den nachtheiligen Einfluß der Welt bewirkten Verderbniß angenommen wird.

Ginge nun das Geschmacksurtheil einzig hervor aus der Harmonie eines Objektes mit den Gesetzen dieser beiden höhern Naturen, so wäre es ohne Zweifel allgemeingültig, weil es sich dann auf unumstößliche Prinzipien zurückführen ließe. Allein das ästhetische Urtheil hält dann, wenn es Schönheit bestimmt, die Gegenstände nicht mittelst des Verstandes an die Norm des Erkenntniß- und sittlichen Vermögens, sondern es bezieht die Objekte mittelst der Fantasie, die freilich noch immer unter der Herrschaft der obern Seelenvermögen steht, auf Empfindung. Diese folgt aber größtentheils den Gesetzen sinnlicher Natur. Folglich ist die Quantität des Geschmacksurtheils auch zu betrachten:

C. In Hinsicht auf Sinnlichkeit.

Verglichen mit den Foderungen dieser weckt ein Gegenstand entweder Gefühle des Angenehmen oder Unangenehmen, Empfindungen der Lust oder Unlust. Die Gesetze der Sinnlichkeit sind nun theils allgemeingültig, theils blos gemeingültig, theils auch nur eingültig, d. i. blos für die besondern Foderungen der sinnlichen Natur einer bestimmten Person gültig. Daher nun hauptsächlich die Beschränkung in dem Gültigkeitsgrade der Geschmacksurtheile.

Das höchste allgemeingültige Prinzip der Sinnlichkeit ist bekanntlich Wohlseyn, Vergnügen. Nicht minder bekannt ist es, wie verschieden dessenungeachtet die Menschen in Bezug auf dies Prinzip über das Angenehme oder Unangenehme eines und desselben Ob-

jektes richten. Diese Verschiedenheit hat ihren Grund weder in dem Prinzipe selbst, demzufolge gewiß Jeder nach Vergnügen strebt, noch in den Objekten, weil wir nicht ihre Natur an sich selbst, sondern nur das von ihnen kennen, was sie uns, d. h. hier, in Bezug auf unsre sinnliche Natur sind. Ohne Zweifel liegt demnach die Ursache dieser Verschiedenheit in der eigenthümlichen Modifikazion der sinnlichen Natur einzelner Subjekte.

Diese subjektiven Modifikazionen, die hier eine genauere Untersuchung verdienen, beruhen, wie schon erinnert:

1) auf dem verschiedenen Ton des Nervensystems oder seiner Reizbarkeit;

2) auf größerer oder minderer Energie der untern Seelenvermögen;

3) auf dem verschiednen Maße von Erfahrungen;

4) auf fortdauernden, oder vorübergehenden Trieben.

Blick auf den Nervenorganism.

Die Nerven theilen sich in gröbere und feinere. Jene empfangen den sinnlichen Eindruck und pflanzen ihn auf die letztern fort, wo er denn auf eine uns unbekannte Art in Vorstellung übergeht. Die Wahrnehmungen, als Keime unsrer Verstandesvorstellungen, entstehn also mittelst der Sinne, und zwar durch physische Affekzion (Rührung oder Reizung) der Nerven.

Was die Art und Weise ihrer Empfänglichkeit für äußere Eindrücke betrifft, so sind die gröbern Nerven nach den bekannten 5 Sinnen fünffach.

Es läßt sich aber an dem, was jeder einzelne Sinn der Seele zuführt, zweierlei bemerken, nehmlich: Wahrnehmung und Gefühl. So unterscheidet man in der Perzepzion der hochrothen und grünen Farbe, des Trompeten- und Flötentones mittelst des Auges und Ohrs star-

ken oder sanften Reiz der Seh- und Gehörnerven, in der Perzepzion des Zuckers und Wermuths Süße und Bitterkeit (als Wahrnehmungen) und das Angenehme oder Unangenehme von allem diesem (Gefühle). Das Räthsel dieser Erscheinung *) löst sich am wahrscheinlichsten dadurch, daß man besondre Wahrnehmungs- und eigene Gefühlsnerven annimmt. **)

Tägliche Erfahrung belehrt uns nun, daß der größte Theil der Menschen dieselben Objekte auf gleiche Art wahrnimmt; Farben, Töne, als solche, perzipirt man fast durchaus auf dieselbe Weise. Folglich ist der sinnlichen Wahrnehmung oder der Anschauung ein hoher Grad von Gemeingültigkeit, wo nicht Allgemeingültigkeit eigen. Anomale Gesundheitszustände, welche die natürlichen Verrichtungen der Sinne stören, wie z. B. bei dem Ikterischen, dem Alles in der Farbe seiner Krankheit erscheint, bei dem Rekonvaleszenten nach einer heftigen Nervenkrankheit, dem auch leisere Töne zu stark klingen, können hier nicht in Anschlag kommen, weil man immer einen normalen, vollkommenen Naturzustand des Körpers supponiren muß.

Mit dem durch Wahrnehmungen erzeugten Gefühl des Angenehmen und Unangenehmen aber ist der Fall schon viel anders. — Das Gefühl ist nehmlich bei mehrern oft ganz verschieden. Grelle Farben, die manches Auge sehr beleidigen, sind einem andern die angenehmsten. Viele lieben scharfe, lärmende Töne, vor denen ein Andrer sein Ohr verschließt. Diesem ist das Süße angenehm, jenem fade, unangenehm ꝛc. — Wenn übrigens die Nerven sich in völ-

---

*) Wie nehmlich ein und derselbe Sinn uns zu gleicher Zeit zwei so verschiedene Vorstellungen liefert.

**) Eigentlich fällt dies Problem der Physiologie und Anatomie anheim.

lig ruhigem, ungereiztem Zustande befinden, so hat man auch keinerlei Art Gefühl. Beschwernisse in den Funkzionen des Organismus, zu starker Reiz, Verletzung bewirken Schmerz; Förderungen jener Funkzionen, sanfter Reiz erregt Kitzel, angenehmes Gefühl.

Da nun zwar die Wahrnehmungsnerven im gesunden Zustande uns den Gegenstand immer auf einerlei Art vorstellen, nicht aber eben sowohl die Gefühlsnerven, so liegt eigentlich an diesen die Schuld von der Verschiedenheit der Aussprüche über das Gefühlte. Unentschieden ist es übrigens, warum sie so ungleich fühlen, und ob sich Uibereinstimmung in dieser Hinsicht je auf künstlichem Wege bewirken ließe.

Für die Geschmackslehre folgt indeß daraus, daß zwar das Urtheil sinnlicher Wahrnehmung gemeingültig ist, kaum gemeingültig aber das des sinnlichen Gefühls.

Untere Seelenvermögen.

Erfahrungen.

Der Begriff: Sinnlichkeit beschränkt sich nicht einzig auf die ersten sinnlichen Wahrnehmungen (Anschauungen) und Gefühle; er umfaßt auch verschiedene Seelenvermögen, die vorzugsweise oder größtentheils das Resultat von der Thätigkeit des feinern Nervenorganism zu seyn scheinen. Diese sind: Gedächtniß, Reminiszenz oder Erinnerungsvermögen, Fantasie oder Assoziazionsvermögen, und zum Theil selbst die Einbildungskraft. *)

---

*) Beweis und Erklärung, daß und wie diese Vermögen aus dem Organism und der Thätigkeit der feinern Nerven resultiren, liegen nicht der Aesthetik, sondern wieder der Physiologie ob. Indeß scheinen die vielfachen Erfahrungen, daß z. B.

Gedächtniß in weiterer Bedeutung ist bekanntlich das Vermögen, sowohl sinnliche Wahrnehmungen und den Eindruck ehemals gehabter Gefühle, als auch alle Arten von Verstandes- und Vernunftvorstellungen aufzubewahren. Es ist die Vorrathskammer, worin der Stoff für die Thätigkeit aller unsrer Seelenkräfte, sammt den Resultaten dieser Thätigkeit, niedergelegt ist. Das Gedächtniß ist zugleich die Basis manches andern Seelenvermögens, wie z. B. der Ideenassoziazion, d. i. des Vermögens, kraft dessen eine Vorstellung mehrere andere weckt, und sich unwillkührlich mit diesen verbindet. Hierauf gründet sich nun wieder die Fantasie, oder das Vermögen unabsichtlicher Ideenverknüpfung. Alle diese Vermögen beruhen hauptsächlich auf dem feinern Nervenorganism, und hängen nicht eigentlich von der Willkühr der Seele ab.

Verhält sich jedoch die Seele zu einem oder dem andern derselben thätig, so entstehen, so zu sagen, neue Vermögen aus ihnen. Wirkt daher die Seele auf das Gedächtniß ein, so entsteht Reminiszenz oder Erinnerung, d. i. willkührliche und absichtliche Zurückrufung dunkel gewordener Vorstellungen ins Bewußtseyn, oder kurz, das Gedächtniß in engerer Bedeutung. *) —

Gedächtniß, Erinnerungsvermögen bei Beschädigung gewisser Gehirnorgane ganz oder zum Theil verloren gingen, daß im Alter Gedächtniß, Fantasie abnehmen, obgleich andre Seelenkräfte gleich stark bleiben mögen, daß überhaupt die untern Seelenvermögen bei Verschiedenen auch verschiedne Stärke haben ꝛc., alle diese Erfahrungen scheinen für das Entstehen derselben aus dem Mitspiele der feinern Nerven zu sprechen.

(Where beams of warm Imagination play,
The memory's soft figures smelt away. Pope.)

*) Schon Aristoteles statuirt einen Unterschied zwischen Gedächtniß und Erinnerungsvermögen, weil jenes erhaltene Begriffe ganz in der Ordnung, wie sie empfangen wurden, und ohne sich in eine Vergleichung derselben unter-

Thut sie das in Bezug auf Fantasie, so entsteht daraus Enbildungskraft, Imaginazion, d. i. willkührliche, von Verstand und Vernunft geleitete Vergesellschaftung von Vorstellungen und Bildern, oder mit andern Worten: produktive Fantasie, welche wie schon im 1. Abschnitte erinnert, die Schöpferin von Idealen, folglich Hauptquelle des Dichtungsvermögens ist. *)

Von dem Grade der Stärke und Schwäche des Gedächtnisses und der Fantasie hängt auch die mehr oder minder kräftige Einwirkung der Seele auf solche ab. Ist das Assoziazionsvermögen schwach, so wird es auch die Imaginazion seyn. Da nun die sogenannten untern Seelenvermögen auf der Beschaffenheit der feinern Nerven beruhen, diese aber im Einzelnen so verschieden ist, so müssen es auch diese Seelenkräfte selbst, und mit ihnen zugleich die Geschmacksurtheile seyn, in wiefern sie darauf Bezug nehmen. Daher, daß z. B. in einem Klopstock'schen oder

---

einander einzulassen, wieder darstellt; dieses aber der Vergleichung jetziger mit ehmaligen Vorstellungen sich bedient, um Uibereinstimmung oder Verschiedenheit derselben beurtheilen zu können. Letzteres setzt also Nachdenken, also Thätigkeit des Verstandes und der Urtheilskraft voraus. Auch Plato unterscheidet Gedächtniß und Erinnerungsvermögen, und erklärt letzteres als die Fähigkeit der Seele, die Bilder von Gegenständen, die sie zugleich mit dem Körper empfunden hat, hervorzurufen, oder auch Eindrücke und Gedanken, die sich schon aus dem Gedächtnisse verloren haben, zu erneuern und herzustellen. (S. Meiners Gesch. d. Wissenschaften 2. B. S. 752.)

*) Plato (im Theät. u. Sophist.) definirt die Einbildungskraft als die Fähigkeit, Bilder von wirklichen Gegenständen anders zu ordnen und zu verbinden, als wir sie erhalten haben, oder auch Bilder von Gegenständen zu schaffen, die noch nicht sind, und vielleicht auch nie seyn werden.

Schiller'schen Gedichte der Eine ungemein mehr Schönheit findet als der Andre, weil bei jenem Assoziazionsvermögen und Fantasie weit energischer wirken, ihm weit mehr verwandte Ideen zuführen, als es bei diesem der Fall ist.

Sind nun Gedächtniß und Fantäsie bei Einzelnen so verschieden in Betreff der Intensität oder des Grades ihrer Stärke, so sind sie es auch nicht minder in Betreff des Stoffes, den sie enthalten, und so zu sagen, der Masse, des Umfangs desselben. In dieser Hinsicht kommt nun alles an auf den Vorrath gesammelter Erfahrungen, die dem Gedächtnisse und der Fantasie geliefert wurden, und welche, wie gesagt, wieder von den Lebensverhältnissen, von Umgebung, Erziehung ꝛc. abhängen. Dem Küsten- und Alpenbewohner bieten sich zum Theile ganz andere Naturphänomene, und mit ihnen auch andre Erfahrungen an, als dem Bewohner des flachen Landes, oder dem Städter. Ein Ossian hatte in seiner rauhen, düster-erhabenen Region andre Erscheinungen; Gedächtniß und Fantasie mußten daher bei ihm auf andere Art genährt werden, als bei Homern, der auf Joniens Blüthenauen unter einem sanften, heitern Himmel lebte.

Die Folge davon ist, daß die Geschmacksurtheile auch in Hinsicht der vorräthigen Erfahrungen verschieden seyn müssen, folglich Gemeingültigkeit das Höchste sey, was sich von dieser Seite in Betreff ihrer Quantität erwarten läßt.

Triebe.

Zum Wesen der Sinnlichkeit gehören auch noch gewisse innere, den Menschen blindlings treibende Kräfte, die den Grund seines Strebens nach Wohlseyn und Vollkommenheit enthalten, d. i. die Triebe.

Sie sind für die Geschmackslehre darum von Belang, weil sie mehr noch auf die Gefühls- als auf die Wahrnehmungsnerven wirken.

Ihrer Natur nach sind die Triebe körperlich und geistig; jene beziehen sich auf physische Bedürfnisse, wie z. B. der Trieb nach Thätigkeit und Ruhe, der Erhaltungs- und Geselligkeitstrieb; die letztern auf geistige, wie z. B. der Wissens-, Forschungs-, Mittheilungs-, Ehr- und Freiheitstrieb ꝛc. Beide theilen sich wieder in ihrer Dauer nach in immanente oder fortdauernde, und in periodische oder zeitweilige, endlich dem Grade ihrer Energie nach in stärkere und schwächere.

Die Regel aller dieser Triebe ist: Erfüllung ihrer Foderungen und ihres Zweckes (Wohlseyn, Vollkommenheit) erzeugt das Gefühl des Angenehmen; Nichterfüllung, Verletzung derselben Schmerz, Unlust; Uibersättigung anfangs stärkstes Vergnügen, aber endlich Uiberdruß, Ekel, Stumpfheit. In Bezug auf dieses ihr allgemeines Gesetz ist das Geschmacksurtheil allgemeingültig. Daher ist z. B. das Gräßliche so unangenehm, weil es gegen den Lebenstrieb verstößt.

Immanente Triebe, sowohl geistige als körperliche, sind solche, die nur mit dem Bewußtseyn und Gefühl des Menschen aufhören. So der Erhaltungs-, Veränderungs-, Wissens-, Freiheitstrieb ꝛc. mit den davon abhängigen Gefühlen, als Furcht, Schreck u. s. w. In Bezug auf sie besitzt also das Geschmacksurtheil Allgemeingültigkeit.

Periodische Triebe sind jene, die, der Regel nach, nur in gewissen Jahren des Menschen wirksam sind, dann aber ruhen oder ganz aufhören. Auch in diese Klasse

gehören wieder geistige und sinnliche, und zwar sowohl reinsinnliche, als die durch das obere Vermögen modifizirten physischen Triebe, z. B. der Geschlechts-, Geselligkeitstrieb, Trieb zur Liebe, Ehre. Sie sind immer relativ, und so auch in Hinsicht ihrer das Geschmacksurtheil.

Welche Triebe gewaltiger wirken, ob geistige oder sinnliche, ist schwer zu bestimmen. Die Erfahrungen hierüber widersprechen einander oft schnurstracks. Der Lüstling opfert seinem sinnlichen Triebe oft Sittlichkeit und Ehre; ein anderer geht für Tugend und Ehre in den Tod. In dieser Rücksicht ist also nie Allgemeingültigkeit, sondern höchstens Gemeingültigkeit zu erreichen.

Bestimmung der Quantität des Geschmacksurtheils in Betreff seiner Gültigkeit.

Werden die Daten der bisherigen Untersuchung summirt, so ergibt sich:

a) Insofern das Geschmacksurtheil bei Würdigung der Schönheit auf intellektuelle und moralische Vollkommenheit, ferner auf Befriedigung der immanenten (geistigen und sinnlichen) Triebe Bezug nimmt, ist es allgemeingültig, weil alle vernünftig-sinnlichen Naturen in diesem Betrachte gleich denken und empfinden.

b) Insofern es aber auf Gefühlen, dem Vermögen der Ideenverknüpfung, auf transitorischen Trieben und Erfahrungen beruht, ist es immer nur relativ.

Da nun jede Schönheit auf beiderlei Bestimmungsgründe des Geschmacks Rücksicht nehmen muß, so folgt, daß sie zwar in vielen Punkten Allen, in manchen aber nicht Jedem gefallen wird und kann. Das Geschmacksurtheil ist also erwiesener Maßen zwar nicht allgemeingültig, aber auch nicht blos eingültig, sondern gemeingültig.

Wollte man einwenden, die Aesthetik sey auf diese Art nicht zuverläßig, nicht fruchtbar genug für den Künstler, so ist dieser Einwurf nicht so bedeutend, als er scheint. Denn dem größten und hauptsächlichsten Theile ihrer Gesetze nach ist vielmehr die Kunstlehre ganz sicher, und der Künstler im Befolgungsfalle eines allgemeinen Wohlgefallens gewiß. Was den kleinern Theil betrifft, wo die schwankendern Gesetze der Sinnlichkeit nicht allgemein gelten, darf der Künstler wenigstens auf eine Mehrheit beifallgebender Stimmen rechnen.

Bildsamkeit des Geschmacks.

Aus dem Vorhergehenden ist zu entnehmen, daß der Geschmack auf mehreren mitwirkenden Geistes- und Gemüthsvermögen beruht, die man nicht zu erwerben vermag, sondern die bereits ursprünglich vorhanden seyn müssen, übrigens aber unstreitig mehr und mehr entwickelt, kultivirt werden können. Inwiefern also der Geschmack von ihnen abhängt, läßt sich mit Grund behaupten, daß auch er nicht erworben, aber gar sehr gebildet, gesteigert und veredelt werden mag. *)

Gebildet aber wird der Geschmack durch die harmonische Kultur jener Seelenvermögen, worauf er sich gründet; durch das Studium der Gesetze der Menschennatur überhaupt, und der Empfindungen insbesondere, durch öftere Anschauung schöner Kunstwerke, Zergliederung und Vergleichung derselben mit jenen Gesetzen.

Oefteres Anschauen und kritische Beleuchtung des Besten und Musterhaften jeder Kunst sind wesentliche, ja unumgängliche Erfoderniße zur Geschmackskultur. Zum

*) Siehe Kalligone z. B. S. 155.

Beweise, wie äußerst wichtig die Anschauung meisterhafter Kunstwerke schon an sich sey, dienen vornehmlich die Griechen, als Gesammtheit betrachtet, die ihr ganzes Leben unter vollendeten Kunstgestaltungen dahin wandelten, und das geschmackvollste Volk der Erde wurden. Wem immer das Glück schon frühzeitig den Genuß des Besten und Edelsten in den Künsten verschaffte, hat für die Bildung seines Geschmacks schon ungemein viel gewonnen. Die ersten Eindrücke — bekanntlich immer die lebhaftesten, stärksten — fixiren sich in dem noch unbefangenen, empfänglichen Gemüthe auf eine unvertilgbare Weise, und nähren den Schönheitssinn für die ganze Dauer des Lebens. Deshalb kann auch die eifrige fortgesetzte Lektüre klassischer Dichter, vorzüglich der alten, die wiederholte Betrachtung meisterhafter Gemälde, Bild- und Bauwerke, so wie der Darstellungen großer Mimen und Schauspielkünstler, das öftere Anhören ausgezeichneter Tonstücke nicht genug empfohlen werden. *) — Soll aber die Betrachtung von Kunstwerken den größtmöglichen Nutzen bringen, so muß kritisches Studium derselben sich damit verbinden. Es ist jedem nöthig, der auch nur von seinen Empfindungen sich Rechenschaft geben, und auf eine sinnige Weise genießen will; es ist ganz unentbehrlich dem Künstler, wenn er anders nicht, seinem Berufe entgegen, mit bloßer Nachahmung des schon Vorhandenen sich begnügen, sondern vielmehr in Bezug auf die ewigen Gesetze, welchen auch andere, selbst die größten Genies folgten, sich zur Selbstschöpfung erheben will. „Der denkende Künstler — sagt Lessing — ist noch eins so viel werth." **)

---

*) Siehe Michälis poetische Bfe. Halberstadt 1777. An Hrn. Oeser, Direktor der Malerakademie in Leipzig. S. 84—88.

**) Siehe Kallig. 3. B. S. 238 — 239.

Eintheilung des Geschmacks.

Da der Geschmack theils auf angebornen Naturgaben beruht, theils von der Kultur derselben abhängt, so läßt sich beiden Eintheilungsgründen zufolge unterscheiden:

I. der allgemeine oder natürliche, und der besondere oder der durch innere und äußere Ursachen modifizirte Geschmack.

Der allgemeine ist, wie schon erinnert, Jedem von Natur eigen, da sich schwerlich ein Mensch finden dürfte, der nicht wenigstens ein gewisses Maß der dazu nöthigen Anlagen in seiner erkennenden, sittlichen und sinnlichen Natur trüge, nicht wenigstens in gewissem Grade Verstand, Fantasie, Empfindung ꝛc. besäße. Der Norm des allgemeinen Geschmacks nach wird daher Jeder eine Rose, eine Nelke schöner finden, als eine Distel, das muntere, stolze Roß schöner, als das Müllerthier.

Der besondere Geschmack ist bei einzelnen Personen und Völkern verschieden. Die Gründe dieser Verschiedenheit sind bereits bekannt.

Der Nazionalgeschmack ist nichts anderes, als solch ein besonders modifizirter Geschmack, der durch bestimmten Nazionalgeist, durch gleichförmige Bildung begründet, unter einem ganzen Volke zur Festigkeit gedieh. Im Alterthume besaßen ihn die Griechen und Römer; unter den Neuern haben ihn die Franzosen noch itzt, wiewohl freilich gar sehr verschieden von dem der Hellenen. Den Deutschen mangelt er aus mehreren Ursachen, worunter jedoch diese eine der vorzüglichsten seyn dürfte, daß sie, allzusehr zerspalten und zersplittert in größere und kleinere Staaten, keiner gleichen Verfassung und Bildung genießen. Deutschland hat keine Hauptstadt, die als Centralpunkt der Geschmackskultur gelten könnte. Daher denn

auch zunächst die Erscheinung, daß hier von jeher Künste und Wissenschaften, wenigstens gewisse Arten derselben, in manchen Provinzen in voller Blüthe standen, während sie in andern schon wieder kränkelten und welkten, oder wohl gar noch nicht Wurzel gefaßt hatten. Daher, daß oft eine Gegend sich des hellen Lichtes freute, indeß die andere noch in zweifelhaftem Dämmerschein oder gar in tiefer Finsterniß lag. — Eine andere wichtige Ursache liegt in dem Mangel eines Vortheils, der so viele andere Nazionen vor den Deutschen voraus hatten, in dem Mangel an Achtung ihrer meisten Großen, theils für schöne Kunst überhaupt, theils wenigstens für vaterländische Kunst, in dem Mangel an Begünstigung und Unterstützung der Künstler. Bei andern Völkern nehmlich hatte die persönliche Achtung, welche ihre Fürsten und andere Große des Reichs für Kunst und Künstler hegten, der Schutz und die großmuthsvolle Unterstützung, die sie den Bildnern des Schönen angedeihen ließen, den entschiedensten Einfluß so auf Geschmacksbildung überhaupt, wie auf Begründung des Nazionalgeschmacks insbesondere. Bekannt ist es, welche thätige Beförderer der Kunst unter den Griechen ein Pisistrat, Hipparch, Perikles und Alexander, unter den Römern ein August und Mäcen waren. Bei den Italienern thaten die Sforza, die Farnese, dann Bandini, Marsilius Ficinus, Kalchedil, Angelo Poliziano, Joh. Pikus v. Mirandula und vorzüglich das Haus Medicis alles Mögliche zu Förderung und Verbreitung der Geschmackskultur. — Bei den Franzosen vertrat Ludwig XIV. die Stelle Augusts, und Colbert die des Mäcen. — In England leistete die Königin Anna der Kunst und Geschmacksbildung allen Vorschub. — In Deutschland hingegen ließ sich seit dem Verlöschen des schwäbischen Kaiserstammes kein Fürst die Aus-

bildung des Geschmacks ferner ernstlich angelegen seyn. *) Das Gute, das in dieser Hinsicht hier geschah, war Privat- und Gesellschafts-, oder auch wohl Volksunternehmen in einzelnen Ländern. **) — Dies hat freilich von der einen Seite den Nachtheil für Deutschland, daß der Geschmack im Allgemeinen hier nie zu einer gewissen Konsistenz gelangte; daß man statt des gleichmäßig gebildeten nazionalen hier meist einen sehr vielfach gemodelten Provinzialgeschmack findet, dem zufolge ein Kunstwerk hier weniger noch, als anderwärts, auf übereinstimmenden Beifall zählen kann. ***) Von der andern Seite aber blieb der Deutsche vielleicht eben dieses Umstandes wegen verschont von allgemeiner Einseitigkeit und Verderbniß des Geschmacks, die in Ländern, wo seine Gesetze blos von einem Orte ausgehn, nur zu leicht einreißen. Gibt es auch in Deutschland mitunter eine Periode falscher Geschmacksrichtung, so wirkt doch das Verderben nicht allgemein und unaufhaltsam fort. Beweis dafür liefert die Periode des Prunks und Schwulstes: Fehler, die einst durch die schlesischen Dichter Hoffmannswaldau und Lohenstein einzureissen anfingen, aber nicht allgemein um sich griffen, und wovon man auch bald zurück kam. Derselbe Fall war es mit der geistlosen Poeterei eines Neukirch, Postel, und der nicht minder wässerigen eines Gottsched und seiner Schule, deren Unfuge sich Bodmer, und unter seiner Fahne fast alle bessern Dichter Deutschlands bald auf das kräftigste und wirksamste entgegensetzten. Der nehmliche Fall ist es zum Theil schon

---

*) Siehe Heins. Teut. Berl. 1811. 4. B. 1. Ab. S. 31. 32 — 35 u. 36; ferner Klopstocks Ode: die Rache.

**) S. Kallig. 2. B. S. 256 — 258.

***) S. Knigge's Reise nach Braunschweig. Hanov. 1792. S. 169: wenn — 174: hatte.

jetzt mit mancher Neuerung nicht sowohl einer gewissen Schule, als vielmehr gewisser übermüthiger Lehrlinge derselben. Demnach dürfte Deutschland wohl nicht sobald einen allgemeinen Verfall des Geschmacks zu besorgen haben; wenigstens ist er gegenwärtig noch nicht eingetreten. Denn wenn gleich Wieland in der Vorrede zu der Ausgabe seiner sämmtl. Werke die Morgen- und leider! auch die Abendröthe des deutschen Geschmacks erlebt zu haben behauptet, so gilt doch diese Aeußerung nur insofern, als jetzo bei weitem nicht mehr eine so große Zahl genialischer Künstler zu gleicher Zeit, und nach einem gemeinschaftlichen Plane wirkt, und besonders nicht mehr eine solche Menge geschmacks- und genievoller Dichterwerke erscheinen, wie zu seiner Zeit, und der Zeit der Klopstocke, Lessinge und Schiller. Aber der Sinn für das Schöne ist denn doch gegenwärtig im Allgemeinen gewiß mehr verbreitet, als ehemals; dies beweist schon die größere Strenge der Kritik, die nicht mehr, wie es sonst so häufig geschah, an dem Zufälligen, oder auch dem blos Technischen eines Kunstwerkes klebt, sondern mehr in das Innere desselben dringt. — Als eine andere vortheilhafte Folge davon, daß der Deutsche an keine so feste unwandelbare Norm des Nationalgeschmacks gebunden ist, läßt sich auch diese betrachten, daß der Künstler hier, minder gefesselt in seiner Wirksamkeit, mehrfache Schöpfungen herzorzubringen vermag, und der Kunstfreund eines mehrseitigen Genußes fähig ist, als z. B. in Frankreich, wo selbst der geniellere Kopf nicht selten gezwungen ist, sich nach der Konvenienz zu bequemen, und in die Form eines eben so einseitigen als eigensinnigen Geschmacks zu pressen. *)

---

*) Siehe Pfeffels Genius. Tübingen. 1802. 1. B. S. 79. und Schillers deutsche Muse. 2. B. S. 26.

II. Gibt es einen guten und schlechten Geschmack. Der gute gründet sich auf die Gesetze der Menschennatur, und ist im Grunde einerlei mit dem reinen. Der schlechte widerspricht jenen Gesetzen, folgt bloßen Zufälligkeiten, ist daher immer unrein, verfälscht, mannigfach in dieser Verfälschung, und gewöhnlich bloßer Modegeschmack, weshalb sich denn auch aus Moden auf den Nazionalgeschmack schließen läßt.

III. Unterscheidet man einen gesunden oder richtigen, und einen feinen Geschmack. Gesund oder richtig heißt er dann, wenn er nebst dem, daß er (wie überhaupt der gute Geschmack) den Ansprüchen der gesammten Menschennatur, hauptsächlich aber jenen des Verstandes und der Imaginazion zusagt, sich noch insbesondere und vorzugsweise auf ein gewisses Haltungsgefühl gründet. Man bezeichnet aber mit diesem Ausdrucke ein Gefühl von dem wahren Werth und Gehalte der einzelnen Theile eines Mannigfachen (welches letztere bekanntlich ein nothwendiges Erfoderniß alles Schönen ist), ein Gefühl, dem zufolge die Lebhaftigkeit der Vorstellung eines jeden solchen Theiles seiner Wirkung zum Ganzen genau proporzionirt und angemessen ist. Es wäre also ein Verstoß gegen dies Haltungsgefühl, und folglich auch gegen den richtigen Geschmack, wenn z. B. in einem Drama Szenen vorkämen, die uns anfangs ganz für sich interessirten, nachher aber als unwesentlich oder als baarer Uiberfluß in Rücksicht der eigentlichen Handlung sich darstellten; oder auch, wenn eine Person des Stücks sich als bedeutend ankündigte, später aber sich unthätig zurückzöge; denn es fände sich hier keine Haltung, d. i. kein Verhältniß zwischen der anfangs erregten Vorstellung von der Wichtigkeit jener Szenen und dieser Person, und ihrem nachmaligen

Uiberfluß, ihrer Unbedeutenheit, also kein Verhältniß zwischen Ursache und Wirkung. Ein ähnlicher Fall wär' es, wenn eine Nebenperson allmählich die Hauptperson eines Stückes so verdunkelte, daß uns diese aus den Augen entschwände, oder wir uns doch für jene weit mehr interessirten, als für diese. Als Beispiel des verletzten Haltungsgefühls aus einer andern Kunst könnte auch dies dienen, wenn ein Maler oder Kupferstecher den Tod des Epaminondas darstellen wollte, und seinen Helden so weit in den Hintergrund brächte, daß er kaum ins Auge fiele, dagegen aber irgend einen gemeinen Thebaner oder Sparter, oder gar Busch und Wald mit besonderer Vorliebe behandelte. *) Eigentlich geziemt der Ausspruch über die Haltung dem Verstande; es wird aber natürlich vorausgesetzet, dasjenige, was sonst bloßer Verstandesakt ist, geschehe hier mittelst eines schnellen, obgleich undeutlichen Zusammenwirkens von Fantasie, Verstand und Empfindung, also durch einen gewissen sichern und richtigen Gefühlstakt. — Fein insbesondere heißt der Geschmack, wenn verstärktes Haltungs-Gefühl zugleich mit einem hohen Grade von Vernunft in seinen Aussprüchen sich offenbart. Richtiger und feiner Geschmack treffen oft zusammen, sind aber darum doch nicht ganz eines und dasselbe. Der richtige Geschmack läßt sich nicht von unechtem Schimmer und Flitter blenden; **) der feine Geschmack aber em-

*) Aut flumen Rhenum, aut pluvius describitur arcus.
Sed nunc non erat his locus. — — — —

— — — — — Faber imus et ungues
Exprimet, et molles imitabitur aere capillos:
Infelix operis summa, quia ponere totum
Nesciet: hunc ego me, si quid componere curem,
Non magis esse velim, quam pravo vivere naso,
Spectandum nigris oculis, nigroque capillo.
H.

**) Denn er fühlt, so zu sagen, die wahre Schönheit.

pfindet überdies zugleich die leiseſten Züge des Schönen, ſo wie die kleinſten auch noch ſo verborgenen Flecken, kurz alle die Spuren des Schönen und Häßlichen, die zwar nur von den Wenigſten bemerkt, dennoch allgemein für das gehalten werden, was ſie ſind, ſobald man ſie nur einmal erkannt hat. Der richtige Geſchmack fühlt, ſo zu ſagen, ſogleich das Unſchickliche in der Darſtellung eines Amors, den ſeine Mutter Venus kämmt; *) aber nur der feinere Geſchmack empfindet das Erhabene jener anſcheinenden Gleichgültigkeit, womit Maria in einem Gemälde von M. Angelo den gekreuzigten Jeſus anblickt; denn er ahnt ſogleich, daß Maria, als eine reinere von Gott begnadigte Natur, mitwiſſend um das Geheimniß eines baldigen Wiedererwachens, ſich hier nicht in der gewöhnlichen Schwäche der Menſchlichkeit darſtellen könne und dürfe. **) Der richtige Geſchmack bemerkt ſogleich in Kotzebue's Indianern in England den lockern Zuſammenhang und die bloße Zuſammenſtellung zur Sache gar nicht weſentlicher Szenen; aber nur der feinere Geſchmack entdeckt, daß in Klopſtocks herrlicher Ode, Bardale, die Bilder, worein die Nachtigall das Lob Fanny's kleidet, alle aus dem Vorſtellungskreiſe der Nachtigall gewählt ſind, nehmlich von Bäumen, Gebüſchen und Blumen, von der Bläue des Himmels, dem Abendſtern und ſeinem Wiederſchein im Spiegel des Bachs, ſo, daß ſie gewiſſermaßen alle Empfindungen des Dichters aus ſeinem Idiome rein in das ihrige überträgt; nur der feine Geſchmack konnte ferner gewahr werden, daß ſelbſt der ehmals in dieſer Ode vorfindige, auf den Menſchen angewandte Ausdruck: welcher erhabner iſt, als die Greife

*) Siehe Forſters Bfe. 1. B. S. 126.
**) Siehe Ebend. 1. B. S. 125.

des Hains, buchstäblich genommen, unrichtig, und im übertragenen Sinne zu hoch für die Nachtigall ist, und daß daher Klopstock in der neuen Ausgabe der Oden diese Stelle äußerst glücklich mit den Worten vertauschte: der, wie der wachsende Ahorn, schlank sich erhebt. *) Im Grunde genommen ist der richtige Geschmack mehr Sache eines durch Nachdenken geschärften Verstandes; der feine mehr Sache eines von Natur aus höchst zarten und empfänglichen Empfindungsvermögens. Dieser Unterscheidung gemäß schreibt man dem Aristoteles vorzüglich Richtigkeit, dem Longin Feinheit des Geschmacks zu.

IV. Gibt es einen ausgebreiteten oder vielseitigen, und einen engen, beschränkten oder einseitigen Geschmack. Wenn dieser sich nur auf Eine Kunst, wie z. B. blos auf Poesie oder Tonkunst, auf bestimmte Kunstwerke, wie z. B. blos auf Lieder, Erzählungen, Romane, Lustspiele, ja oft nur auf die Befriedigung gewisser Kunstfoderungen, wie z. B. blos auf Verstandesvollkommenheit, oder auf das Angenehme ꝛc. sich beschränkt, oder doch höchstens nur Schönheit und Häßlichkeit von gewisser Art bemerkt, folglich nach Lessings Aeußerung schon eben wegen seiner Einseitigkeit schlecht ist: **) so umfaßt dagegen der ausgebreitete Geschmack die Schönheit

---

*) Siehe Klopstocks Oden. Troppau. 1786. 5. B. S. 107. Siehe auch Gotters Ged. Wien. 1816. S. 69. 2. St. und S. 70 (eine feine Aenderung, wo Ein Buchstabe entscheidet.)

**) Man hat keinen Geschmack, wenn man nur einseitigen Geschmack hat, aber oft ist man nur desto parteyischer. Der wahre Geschmack ist der allgemeine, der sich über Schönheiten von jeder Art verbreitet; aber von keiner mehr Vergnügen und Entzücken erwartet, als sie nach ihrer Art gewähren kann. Less. Dramat.

überhaupt, in welchen Arten und Formen sie sich auch aussspreche, und ist zugleich im Stande, an einem Kunstwerke viele Schönheiten oder Häßlichkeiten zu entdecken. Dieser Geschmack ist nun freilich der wahre und echte, aber dem vollen Umfange des Wortes Ausbreitung nach genommen, eben nichts weniger, als häufig zu finden. *)

---

*) Diese Erscheinung wäre dann um so leichter zu erklären, wenn etwa, wie man neuerlich wahrscheinlich gemacht hat, außer dem Schönheitssinne überhaupt auch noch insbesondre der Sinn für die Darstellungsmittel bestimmter Künste, wie z. B. Farbensinn, Tonsinn ꝛc. (als von dem Geschmacke an sich noch verschiedene, und von der Natur nicht Jedem verliehene Fähigkeiten) müßten vorausgesetzt werden, wenn anders eine unbeschränkte Empfänglichkeit für das Schöne jeder Art und Kunst Statt finden soll. —

Ich kann nicht begreifen (sagt Tiek in s. Fant. über Kst.) wie eine wahre Liebe der Kunst nicht alle ihre Gärten durchwandern, und an allen Quellen sich freuen sollte. Es wird ja doch Niemand mit halber Seele geboren! — Aber freilich! — wiewohl ich es kaum über das Herz bringen kann, die allgütige Natur so zu schmähen! — es scheinen viele der heutigen Menschen mit so sparsamen Funken der Liebe begabt zu seyn, daß sie dieselbe nur auf Werke von einer Art aufwenden können. Ja, sie sind stolz in ihrer Armuth; aus trägem Dünkel verachten sie es, den Geist auch in der Betrachtung anderer Schönheiten zu üben; sie machen sich ein desto größeres Verdienst aus der engen Beschränkung auf gewisse Lieblingswerke, und glauben diese desto edler und reiner zu lieben, je mehr andre Werke sie verachten.

Es ist sehr häufig, daß Einige blos an fröhlichen und komischen, andre blos an ernsthaften und tragischen Sachen Gefallen zu finden sich bestreben. Wenn ich aber das Gewebe der Welt unbefangen betrachte, so sehe ich, daß das Schicksal seinen Weberspul nur so hin oder so hin zu werfen braucht, um in denselben Menschenseelen im Augenblicke ein Lustspiel oder Trauerspiel hervorzubringen. Daher scheint es mir natürlich, daß ich auch in der Welt der Kunst mich und mein ganzes Wesen ihrem waltenden Schicksale willig hingebe. Ich lösse mich los von allen Banden, segle mit flatterden Wimpeln

V. Macht man auch noch den Unterschied zwischen einem großen und kleinlichen Geschmack. Dieser, dessen Aeußerungen wenigstens für keine höhere Kraft und Ausdehnung des verständigen Vermögens zeugen, ergötzt sich an unwesentlichen, in Rücksicht der Kunst gar nicht entscheidenden Dingen, oder wird auch oft von ähnlichen unbedeutenden Kleinigkeiten gegen alle wirklichen Vorzüge eines Kunstwerks eingenommen. Jener hingegen, den man auch vorzugsweise den griechischen Geschmack nennt, setzt einen verhältnißmäßig starken Grad aller Vermögen sowohl der höhern als der sinnlichen Natur, besonders aber des Verstandes, der Imaginazion, und des oben erklärten Haltungsgefühls voraus. Dem zufolge würdigt er zwar auch die kleinsten einzelnen Theile, in wie weit sie nehmlich in ästhetischen Betracht kommen, nicht minder scharf und streng, als das Ganze, aber ohne darum weder von gleichgültigen Kleinigkeiten sich für einen Gegenstand bestechen, noch auch da, wo der Künstler aus Menschlichkeit strauchelte, sich gegen das Kunstwerk einnehmen zu lassen.

Im Besitze des besten, richtigsten, feinsten und vielseitigsten Geschmacks befände sich derjenige, der die Gesetze intellektueller und sittlicher Natur bis zu höchster Deutlichkeit, die der sinnlichen Natur bis zur möglichsten Klarheit in sich entwickelte, der diese Gesetze sich immer gegenwärtig hielte, mit diesen Eigenschaften ein Empfindungsvermögen von der zartesten Empfänglichkeit für Schönheit jeder Art verbände, und der überdieß, um sich von jedem Privatinteresse frei zu erhalten, zugleich immer vorzüglich Rücksicht nähme auf das Urtheil andrer vernünftig-sinnlicher Naturen.

---

auf dem offenen Meere des Gefühls, und steige gern, wo immer der himmlische Hauch von oben mich her anweht, ans Land. —

Wichtigkeit der Geschmackskultur.

Aus dem, was bisher über das Schöne und den Nutzen schöner Künste insbesondere gesagt ward, erhellet zur Gnüge die Wichtigkeit der Geschmackskultur für Jeden ohne Ausnahme. Mit der Bildung des Geschmacks wird zugleich die ganze Summe der Seelenvermögen, jede einzelne Kraft des Geistes und Gemüths in schönem Ebenmaße entwickelt, veredelt und zu höherem Grade von Energie gesteigert. Die Folge davon ist ein Vergnügen, welches hoch über dem gemeinen Genuße grobsinnlicher Naturen steht, und bei seiner Reinheit, seiner humanisirenden Natur, des Menschen vorzüglich würdig ist; nicht zu gedenken des schon oft erwähnten hohen Nutzens, der dann unumgänglich daraus entspringen muß, wenn eine reichlich und kräftig genährte Empfindung des Schönen sich so zu sagen, des ganzen Menschen bemächtigte, wenn er seinen Schönheitssinn nicht blos bei Kunstwerken anwendet, sondern dies zarte Gefühl des Wahren und Rechten, so wie des Reizvollen durch alle Verhältnisse seines Lebens walten läßt. Unentbehrlich aber ist Geschmack und hohe Bildung desselben dem eigentlichen Kunstrichter, will er anders nicht, wie so viele ephemere Rezensionshelden, sich durch schiefe, im Orakelton abgesprochene Urtheile an Kunst und Künstler versündigen, und statt den Sinn für Schönheit zu fördern, ihn vielmehr mißleiten, mit eitlem Wahn umnebeln, oder wohl gar zerstören. Unentbehrlich ist endlich ein reiner, gebildeter Geschmack dem schaffenden Künstler selbst, wenn er anders wahrhaft Schönes darstellen, und nicht etwa Gegenstände, die seiner und der Kunst unwürdig sind, mit falschem Glanz umhüllen, und blos diesen für Schönheit ausgeben will. — Zwischen zwei Künstlern von übrigens gleichen Fähigkeiten macht bekanntlich nur der Grad ihrer Geschmackskultur den Unterschied. Indeß vermag der Künstler, bei aller Wich-

tigkeit und Nothwendigkeit eines gebildeten Schönheitssinnes, doch damit allein nicht auszureichen. Denn verhält sich gleich der Geschmack selbst bei dem bloßen Genuße eines Kunstwerks durchaus nicht blos passiv, *) so ist er doch immer nur richtendes, nicht schaffendes Vermögen, weshalb auch die ehmalige Eintheilung des Geschmacks in den beurtheilenden und ausübenden falsch ist. Für sich allein, sagt Herder, wird der Geschmack allenfalls schwächliche Arbeit erkünsteln, der bei allem Glatten und Einnehmenden das Wesentliche, Geist und Leben fehlt. **) Geschmack, in seiner Reinheit betrachtet, macht wohl den Kenner, aber nicht den Künstler. Das Haupterforderniß dieses letztern ist Genie, welches denn allerdings bei Schöpfung seiner Werke vom Geschmacke geleitet wird.

Parallele des Schönheits- und Sittlichkeitsgefühls.

Mehrere Aesthetiker, und darunter selbst ein Shaftesbury, Gerard, Herder und Heydenreich stellten das reine Schönheitsgefühl mit dem der Sittlichkeit so eng verschwistert dar, daß man leicht versucht würde, beide mit einander zu verwechseln. Andere hingegen — an deren Spitze selbst Plato und Rousseau stehn — läugneten nicht nur allen günstigen Einfluß des Geschmacks auf Sittlichkeit, sondern suchten sogar seine Schädlichkeit in Betreff dieser letztern darzuthun.

---

*) Auch beim bloßen Genießen muß die Fantasie, so wie Verstand, Vernunft ꝛc., Seelenkräfte, worauf der Geschmack beruht, mitwirken, wenn anders überhaupt ein Genuß am Schönen möglich seyn soll. — (Lies Bouterwecks Aesth. 1. B. S. 66: Abgesehen ꝛc. 70: Es gibt. 72: aufnehmen will.)

**) Siehe Kallig. 2. B. S. 239.

Was in dieser Hinsicht von dem Geschmacke zu halten sey, kann bei solchen Widersprüchen einzig hervorgehn aus der Vergleichung seiner charakteristischen Merkmahle mit denen des Sittlichkeitsgefühls. Ihr zufolge nun stellt sich uns das Sittlichkeitsgefühl als das Vermögen dar, die Moralität einer Handlung zu würdigen, und zu bestimmen, in wie fern sie als gut oder böse gefällt oder mißfällt; Geschmack aber als das Vermögen, ästhetische Vollkommenheit und Unvollkommenheit zu würdigen, und zu entscheiden, in wie fern ein Gegenstand als schön oder häßlich Wohlgefallen oder Mißfallen erzeugt.

Nun gehört aber Befriedigung des moralischen Gefühls ebenfalls zum ästhetisch Vollkommenen, und der Künstler, der nicht nur eines vollkräftigen Effektes, sondern überhaupt seiner Wirkung gewiß seyn will, muß in seinen Werken ein reines, der Sittlichkeit huldigendes Gemüth bewähren. Bei alle dem läßt sich nicht läugnen, daß

1) ein feines moralisches Gefühl für sich und wenigstens ohne einen nur etwas bedeutendern Grad von Schönheitssinn Statt findet. Der Grund davon ist, weil zur Schönheit und zum Geschmack noch weit mehr, als bloßes Sittlichkeitsgefühl erfodert wird. Nicht minder gewiß ist es dagegen, daß es

2) so manche unsittliche Menschen, und darunter selbst Kunstrichter und Künstler gibt, die anerkanntermaßen Geschmack besitzen. Davon sind die Ursachen wieder diese:

a) daß der Geschmack immer nur richtendes oder beurtheilendes Vermögen, nie bestimmendes Prinzip der Moralität ist, welches wieder in etwas ganz Anderm besteht, als im Geschmack. Bei der nahen Verwandtschaft dieses letztern mit dem Sittlichkeitsgefühl kann also wohl irgend Jemand selbst mittelst des Geschmacks die Moralität oder Immoralität einer Handlung empfinden, ästhetisch würdi-

gen, ohne sich von dieser Empfindung zur Sittlichkeit im Handeln bestimmen zu lassen, ohne darum dem empfundenen Bessern zu folgen. *) Da nun der Geschmack nicht eigentlicher Bestimmungsgrund zu rechtlicher Handlungsweise ist, so kann auch die Unsittlichkeit des Künstlers oder seines Kunstwerks nicht mit Fug und Recht dem Geschmacke zur Last gelegt werden.

b) Eine andre Ursache ist bei Vielen die Einseitigkeit ihres Geschmacks. So hat der Maler oft wenig Sinn für Tonkunst, und umgekehrt der Tonkünstler für Malerei, der Architekt für Dichtkunst ꝛc. Wie nun diese Einseitigkeit eines Theils zum Künstlerpedantism verleitet, so kann sie auch andern Theils nicht selten Schuld seyn an mancher Unsittlichkeit, wie z. B. am Luxus gewisser Kunstprodukte, um deren Besitz oft wesentliche Pflichten hintangesetzt werden. Aber auch in diesem Falle trifft der Vorwurf wieder nicht den Geschmack, sondern blos seine Einseitigkeit.

Was den Künstler selbst anbelangt, so kömmt in dieser Hinsicht alles auf den Gebrauch an, den er von seinem Geschmacke, so wie von seinen übrigen Fähigkeiten macht. Mißbraucht er sie, so ist er allerdings gefährlich, und nicht nur tadelhaft, sondern selbst des Platonischen Bannes werth. Ist ihm aber die Würde der Kunst heilig, und Darstellung des wahrhaft Schönen sein einziger Zweck, so verdient er als Priester der Muse, der schnell und kräftig, wie Niemand Anderer, zur Humanisirung des Menschengeschlechtes wirkt, in hohem Grade Dank und Achtung seiner Mitbürger, und behauptet unter ihnen unstreitig eine der ersten Stellen.

Literatur.

Gerards (A.) Versuch über den Geschmack. 8. Bresl. 1766.

Home's (H.) Grundsätze d. Kritik im 25. Kap.

*) Sentio meliora, deteriora sequor.

Alisons Versuch üb. d. Natur und die Grundsätze des Geschmacks. Mit Anmerk. und Abhandl. von K. H. Heydenreich. 8. Leipz. 1792. 2 Bde.

Sulzers Theorie d. sch. Kste. Art.: Geschmack.

Flögels (C. F.) Vers. üb. d. Schönheit und den Geschm. in der Klotzischen deutschen Bibl.

Meiners (C.) Grundriß der Theorie und Geschichte der sch. Wiss. K. 7. Auch der 4te Absch. s. Revision der Philos. 8. Göttingen. 1772. Ferner im 1ten Thle s. vermischten philos. Schriften. 8. Leipz. 1775.

Herders Ursachen des gesunknen Geschmacks ꝛc. Berl. 1775.

Herz (M.) Vers. üb. d. Geschmack und die Ursachen s. Verschiedenheit. Lpzg. 1776.

König (J. C.) Philos. d. sch. Kste. 19 Abschn.

Kants (J.) Kritik d. Urtheilskraft, im 3ten Buche.

Snell (K. P.) Uiber frühe Bildung des Geschmacks. Gießen. 1782.

Snells (Ch. W.) Lehrb. d. Kritik des Geschmacks. Lpzg. 1795.

Vierter Abschnitt.

Vom Genie.

Die Alten beurkundeten ihre hohe Genialität, so wie ihren Geschmack, lieber werkthätig, als daß sie viel darüber gesprochen und geschrieben hätten. Daher scheinen sie auch für den Begriff des Genies kein ihm ausschließlich zukommendes, das Wesen desselben genau und präzis bezeichnendes Wort besessen zu haben. Das griechische *δαίμων*, das man zuweilen dafür gebraucht findet, deutet zwar auf einen höhern, himmlischen Geist, der dem Manne von Genie inwohnt, oder über seinen Werken und Thaten waltet, ist aber im Grunde doch nur bildlicher Ausdruck;

εὐφυΐα drückt Wohlgeborenheit in einem allerdings ungemein edlern Sinne, als unser deutsches Wort, ja man darf sagen, in dem einzig echt-philosophischen Sinne aus, der dabei Statt findet; denn man verstand darunter die Wohlgeborenheit durch ursprünglich höhere Geistes- und Gemüthskräfte, so daß es nicht nur größere Fülle und Energie des Erkenntnißvermögens bezeichnete, sondern selbst vorzügliche Naturanlagen zu großen Tugenden und Thaten mitbegriff, weshalb denn auch die Römer das griechische εὐφυΐα durch bona, egregia, eximia natura übersetzten. Dem zufolge hatte es also eine viel weitere Bedeutung, als das neuere Genie. — Ein ähnlicher Fall ist es mit dem Ingenium der Römer. Es bezeichnet zwar das Angeborne, id, quod est ingenitum, nativum, und insofern eines der vorzüglichsten charakteristischen Merkmahle des Genies; übrigens aber ist es doch zu weit umfassend, zu vielsinnig, indem es bald das Wesen, die Natur einer Sache *), bald Temperament, Gemüthsart, bald Anlagen überhaupt ausdrückt, **) und darum wird es auch von den Römern da, wo es das Genie, besonders aber das Kunstgenie, näher bestimmen soll, gern mit einem Zusatze, wie z. B. ad poesin, ad fingendum etc. gebraucht. Offenbar ist übrigens von dem lateinischen ingenium das französische: Genie herzuleiten, welches nun auch in unsrer Sprache bereits das Bürgerrecht erlangt hat.

Der erste, welcher unter dem Titel: Prüfung der Köpfe (Examen de los Ingenios. Mad. 1566.) ein eignes Werk über das Genie schrieb, war ein spanischer

---

*) Wie z. B. in der Grabschrift der Herzogin von Hessen-Darmstadt: foemina sexu, ingenio vir.

**) Ingenium loci, campi — ingenium mulierum — ingenium pium, acutum (Kopf), tardum.

Arzt, Namens Juan Huarte, um die Mitte des 16. Jahrhunderts. Er setzte es in eine gewisse glückliche Beschaffenheit des Gehirns, in die gehörige Masse, Figur und gleiche Absonderung der 4 Ventrikeln, in gehörige Verbreitung des Nervengeistes, in ein richtiges Verhältniß von Wärme und Kälte, Nässe und Trockenheit, kurz, das Ganze zeugt, daß er den Gegenstand blos als Arzt behandelte. Indeß enthält sein Werk, neben manchem Seltsamen, Abentheuerlichen, ja sogar neben mancher wirklich lächerlichen Ungereimtheit, wozu ihn nicht selten Vorliebe für sein System und Geist der Paradoxie verleiteten, dennoch auch manche unverkennbare Spuren von Scharfsinn und selbst von Genialität, Eigenschaften, die ihm um so mehr zum Verdienste müssen angerechnet werden, da er einen bis dahin noch ganz ungebahnten Weg betrat. — Gassendi suchte das Genie in starkem Lichte des Verstandes; Locke ebenfalls in größerem Lichte, in einem höhern Grade von Besonnenheit und Nüchternheit desselben. Aber auch der hellste, begriffreichste Verstand ist an und für sich noch nicht Genie. Erst in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts begann es über diesem Theil der Aesthetik zu tagen. Abbé Dubos im 1. Kap. des 2. Bdes s. krit. Bemerkungen über Malerei und Poesie nennt das Genie eine natürliche Geschicklichkeit, dasjenige, was Andre mit allem Fleiße, auch in der längsten Zeit nur schlecht leisten, leicht und gut zu bewirken; so auch Riedel (in s. Theorie d. sch. Kste. 21. Abschn.) der ihm hierin gefolgt zu seyn scheint. Unstreitig aber charakterisiren sie damit mehr das Talent, als das Genie. — Helvetius in seinem Werke vom Geiste (Ges. 4. K. 1.) setzt es in die Kraft zu erfinden, in die Fähigkeit, durch neue Kombinirung und Verwebung von Vorstellungen neue Verhältnisse hervorzubringen und darzustellen. Für ihn spricht offenbar die

Wahrheit. Sein Nachfolger war der Engländer Gerard, der sein ganzes System vom Genie darauf baute. — Baumgarten nannte diejenigen ingenia superiora, die an den meisten Erkenntnißkräften sehr viele Andere übertreffen. *) — Sulzer stimmt in der Hauptsache mit Dubos und Baumgarten überein. — Flögel in s. Gesch. des menschlichen Verstandes vereinigt Helvezens und Baumgartens Definizionen. — Feder erklärt das Genie als die Fähigkeit, verborgene Verhältnisse, Aehnlichkeiten und Unterschiede zu bemerken; ihm zufolge würden also Witz und Scharfsinn, miteinander vereint, das Genie ausmachen; aber damit ist der Begriff und das Wesen des Genies noch bei weitem nicht erschöpft. — Nach Kant, in einer Stelle s. Kritik der Urtheilskraft, ist Genie ein Talent, dasjenige, wozu sich keine bestimmte Regel geben läßt, hervorzubringen. Diese Erklärung ist jedoch blos negativ, und überdies nicht ganz zuverläßig. Denn auch das Genie verfährt nach Regeln, wenn gleich diese ihm nicht immer, (zumal im Augenblicke des Schaffens) im vollsten Lichte der Deutlichkeit vorschweben, noch weniger aber jeder Andre ihm solche nachzuweisen vermag. **) An einem andern Orte (ebend.) nennt er es das Talent, oder die angeborne Gemüthsanlage, wodurch die Natur der Kunst die Regel gibt. Dies ist richtig (wenn es anders wohl verstanden wird ***); nur sagt es uns immer noch nicht genug von dem eigentlichen innern Wesen

---

*) Wissenschaftliche Genies.

**) Siehe J. Pauls Vorschule. 1. B. S. 75: Wenn es aber — 76: Ideal.

***) Denn auch nicht Alles, was sonst genialer Kopf hervorbringt, kann darum schon als Regel für die Kunst angenommen werden. Auch das Genie bleibt immer noch menschlicher Schwäche unterworfen, und bewährt sich nicht überall als solches.

des Genies. — J. P. F. Richter in d. Vorschule d. Aesth. bezeichnet das Genie in seiner bedeutungsvollen Bildersprache, als den vielkräftigen Weltgeist, in dem alle Kräfte in Blüthe stehen, der neue Ansichten des Lebens und der Natur gewährt, überall ein Ganzes erfaßt und durchdringt, und mit einer Art instinktmäßiger Besonnenheit verfahrend, das Endliche mit dem Unendlichen vermittelt. Er spricht hierüber als Genie zum Genie; verschmäht es aber, sich in eine weitere Zergliederung seines Wesens einzulassen.

Erklärung des Genies überhaupt.

Das Genie ward früher schon erklärt, als die lebendige schaffende Kraft, welche nach den ihr ursprünglich inwohnenden, zu einem höhern Grade von Klarheit entwickelten Gesetzen der Menschennatur urbildlich wirkt. Gleichbedeutend damit ist die Bestimmung: Das Genie, überhaupt genommen, ist schöpferische Geistes- und Gemüthskraft, Fähigkeit, eigene Ideale zu realisiren, unbekannte Dinge zu erfinden. Seiner höchsten Potenz nach gewürdigt, läßt es sich auch definiren, als die Fähigkeit, das kaum möglich Scheinende zu verwirklichen, *) zu schaffen, was, auch ohne eigentlich darauf berechnet zu seyn, dennoch für Mit- und Nachwelt als lebendiges Exemplar und Muster dasteht.

Da das Genie hier zugleich als das Vermögen, unbekannte Dinge zu erfinden, charakterisirt wurde, so wird eine nähere Bestimmung der oft unrichtig mit einan-

*) Wie z. B. Themistokles — Hannibal. —

der verwechselten Begriffe: erfinden und entdecken nicht überflüssig seyn. Man erfindet, was erst durch unser Finden oder Erkennen Existenz erhält, was also zuvor nicht da war. Dies setzt jedoch keineswegs voraus, daß die Elemente, woraus eine neuerfundene Sache besteht, auch erst von uns seyen geschaffen worden. Diese mögen einzeln schon existirt haben. Insofern wir nur aus eigner Kraft irgend eine neue Verbindung derselben, eine neue Organisirung des daraus entstehenden Ganzen bewirkten, so führt ein Verfahren dieser Art und ein solches Werk immer mit Recht den Namen des Erfindens und der Erfindung. Zur Erfindung wird also immer Genie, eigne Wirksamkeit des Geistes erfodert. Entdeckt hingegen wird das, was schon vorhanden, aber nur nicht bekannt war, und dies kann durch Zufall geschehen. Die optischen Fernröhre wurden erfunden; Galiläi entdeckte sodann mittelst derselben die Trabanten Jupiters. Berthold Schwarz entdeckte das Pulver, A. Trembly machte 1746 zu Zorgvliet in Holland die Entdeckung, daß jedes Stück eines durchschnittenen Polypen ein neues Thier würde; Newton erfand die Theorie der unendlichen Reihen, und (zugleich mit Leibnitz) die Differenzial- und Integralrechnung ꝛc.; Guttenberg erfand die Buchdruckerei; Klopstock erfand seine Messiade, so wie Schiller seine Jungfrau von Orleans, Mozart seinen Don Juan. So zu sagen auf der Gränzmarch zwischen dem Erfinder und Entdecker steht der große Christoph Colomb, der jedoch unstreitig mehr noch das erstere war. Insofern er nehmlich einen großen Welttheil auf der andern Halbkugel nicht nur ahnte, sondern aus Gründen, die hell und mathematisch evident vor seinem Geiste standen, auf das Daseyn eines dort liegenden festen Landes schloß, schuf er es gleichsam in der Idee;

das Ideal, das ihm vorschwebte, war sammt den rechtfertigenden Gründen sein eigen; denn vor ihm hatte sich Niemand ein solches geschaffen, und er war also in Bezug auf dieses ohne Widerrede Erfinder. Denn Gründe und Erfahrungen müssen auch das Genie bei dem Aufsuchen des Unbekannten leiten, wenn es nicht blindlings und blos auf Gerathewohl suchen soll. Insofern aber jener Welttheil wirklich schon vorhanden, nur unbekannt war, Kolomb also an ihm selbst nichts hervorbrachte, kommt er freilich in die Klasse der Entdecker zu stehn, von deren größerer Zahl er sich indeß gewiß durch Genialität gar sehr zu seinem Vortheil unterscheidet, eben weil er seine Welt nicht blos zufällig fand, sondern aus Gründen, die ihn sichrer noch, als der Kompaß, leiteten, ausfindig machte. *)

Daß aber selbstschaffende Kraft oder Erfindungsvermögen Hauptcharakterzug des Genies sey, dafür zeugen unter andern die fast in allen Sprachen üblichen Benennungen der Dichter. Bekanntlich ist nun aber jede Kunst Dichtung, verschieden nur nach den Mitteln ihrer Darstellung. Bei den Griechen hießen die Dichter *ποιηταί*, von *ποιεῖν*, machen, schaffen; bei den Provencalen Trouvadours, von trouver, finden; im Toskanischen capricciosi, von capriccio, Laune, Humor, Eigenheit; im Deutschen Dichter, von dichten, erdenken, erfinden. **) Das Wort Genie läßt sich daher im Deutschen füglich mit Erfindungs-, Schöpfungsgeist geben, da Geist, welches ehemals wohl für sich allein dafür gebraucht werden konnte, seitdem zu mannigfache Bedeutungen erhalten hat.

---

*) Siehe Schillers Kolumb. Leipzig. 1800. 1. B. S. 32. — Auch Haller, Schrämbl. Aufl. 1. B. S. 70.

**) Dichten, das Frequentativ von denken, erdenken, durchdenken oder erfinden.

Ein anderer, zum Theil schon im ersten Abschnitte bemerkter Unterschied findet sich ferner zwischen Genie, Anlagen, Talent, Virtuosität, und dem, was man Kopf nennt. — Unter Anlagen versteht man das, was uns zu Erlangung gewisser Vollkommenheiten, und zwar eines höhern Grades derselben fähig macht. Sie sind also im Grunde Naturgaben, die aber, um sich fruchtbar zu beweisen, Kultur durch Fleiß und Uibung fodern. Das Genie beruht auf Anlagen; diese aber erschöpfen, ohne nähere Bestimmung, den Begriff desselben bei weitem nicht. Anlagen kann man übrigens auch an dem rühmen, der noch nichts eigenthümliches hervorbrachte; um Jemand ein Genie zu nennen, muß er dies schon werkthätig bewiesen haben. — Das Talent setzt ebenfalls Anlagen voraus, es gründet sich also gleich dem Genie auf angebornes Geschicke, d. i. auf höhere Energie gewisser Seelenvermögen, jedoch nur des einen oder des andern, wodurch man vorzugsweise zwar zu leichter, geschickter Ausführung eines bestimmten Geschäftes, hauptsächlich im Gebiete bedingter Künste, aber darum noch nicht zur Erfindung, Selbstschöpfung fähig gemacht wird, welche letztere doch Hauptcharakterzug des Genies ist. Genie als Schöpfungsgabe bezieht sich demnach eigentlich auf den geistigen Theil der Kunst, Talent als das Geschick zur Ausführung, mehr auf den mechanischen oder durch gewisse Hand- und Kunstgriffe erreichbaren Theil derselben. Da nun aller Mechanism zu glücklichem Ausschlage wiederholter Versuche und Uibungen bedarf, so gebraucht man das Wort Talent insbesondere und am liebsten in dem Sinne einer durch Fleiß und Uibung gesteigerten Anlage, und dann ist es gleichbedeutend mit Geschick und Fertigkeit zusammengenommen. Die letztere, auf einem hohen Grade von Vollendung gedacht, gibt die Virtuo-

sität. Nun kann aber Jemand unstreitig viel Talent zur Musik besitzen, und es zu hoher Fertigkeit potenzirt haben; er kann die schwersten Kompositionen mit Leichtigkeit einstudiren, und mit Präzision vortragen, ohne deshalb eigene Ideale schaffen und verwirklichen zu können. — Das Genie, von welcher Art es auch sey, fodert und umfaßt allerdings mehrere Talente, und so auch das Kunstgenie insbesondere, insofern nehmlich jede Kunst, selbst die unbedingte, einen in der Erscheinungswelt bestimmten Theil hat, d. h. Ideale zu äußerer Anschauung bringt, folglich an einen gewissen Mechanism in der Ausführung ihrer Werke gebunden ist. So fodert z. B. Dichtergenie, um gelungene Darstellungen zu liefern, das Talent der Sprachgewandtheit, einer lebhaften glänzenden Diktion, eines leichten, wohlklingenden Versbaues ꝛc. Hieraus erhellet die Richtigkeit jener frühern Behauptung: kein Genie könne ohne mehrfache (immer auf den exekutiven Theil Bezug nehmende) Talente statt finden, wohl aber könne Jemand Talente besitzen, ohne deshalb eigentlich Genie zu seyn oder zu haben. — Die Worte Kopf und guter Kopf, welche man dem fremden Worte Genie surrogiren zu können glaubte, stehen zwar dem Begriffe des letztern ziemlich nahe; abgerechnet jedoch, daß der Ausdruck blos ein Trope, und wenigstens für die höhere Schreibart nicht edel genug ist, so bezeichnet auch Kopf (wie schon die Redensarten: ein Mensch von offnem, trägen oder langsamen Kopfe bewähren) mehr die Stärke der höhern Seelenvermögen, als der untern*), welche hingegen das Wort: Genie, zumal Kunstgenie, zugleich, und zwar vorzugsweise mit umfaßt. **)

---

*) Nehmlich Gedächtniß — Assoziazionsvermögen, Fantasie.
**) Siehe Adelung v. d. St. 2. B. S. 362 — 363.

Man pflegt übrigens einen Unterschied zu machen zwischen den Ausdrücken: Genie haben und Genie seyn. Jenes sagt weniger als dies. Genie hat derjenige, den die hervorstechende Kraft gewisser zusammenwirkender Seelenvermögen in den Stand setzt, etwas nicht Gemeines, Ausgezeichnetes zu erfinden und zu leisten. Genie ist derjenige, bei welchem eine solche Intensität, ein solches Verhältniß der gesammten Geistes- und Gemüthskräfte statt findet, daß er dadurch (je nach der Sphäre desselben *) eigenthümliche Ideale von äußerst seltener Vortrefflichkeit darzustellen vermag, Ideale, die eben darum in dieser Sphäre einer bestimmten Art von Genie für Mit- und Nachwelt Vorbilder bleiben. Genies für freie Kunst insbesondere waren z. B. Homer, Sophokles, Phidias, Apelles, Raphael, Ossian, Schakespeare, Klopstock, Gluck, Schiller, Mozart ꝛc.

Eintheilung des Genies.

Nach den verschiedenen Kräften, die in dem Genie hauptsächlich hervorstechen, und nach den Richtungen, die es jenen zufolge in seinen Aeußerungen nimmt, läßt es sich eintheilen in das wissenschaftliche, das künstlerische, und das vorzugsweise sogenannte praktische oder Lebensgenie.

Wahrheit ist der Leitstern des Genies der ersten Klasse. Es beurkundet sich durch Erfindung und Entwicklung von Begriffen, und mittelst derselben in der Schöpfung neuer Wahrheiten, in Verbreitung des Lichtes über vormals dunkle oder doch nur dämmernde Regionen des Forschens und Wissens. Verstand und theoretische

---

*) Weil es verschiedene Arten von Genie, folglich auch verschiedene Sphären seiner Wirksamkeit gibt.

Vernunft haben hier einen hervorstechenden Grad von Intensität, obgleich auch die übrigen Seelenvermögen, und namentlich Fantasie, keineswegs müßig dabei sind, noch seyn können. In diese Klasse gehören diejenigen, die im Gebiete der Philosophie neue und zuverläßigere Bahn brachen, wie z. B. Anaxagoras, Xenophanes, Plato, Aristoteles, Archimed, Euklid, Newton, Keppler, Kopernik, Bako, Leibnitz, Kant, ꝛc.

Die Idee des Schönen ist es, der das künstlerische Genie sich nachschwingt, die es zu ergreifen, festzuhalten, und als lebendige Anschauung unsern Sinnen darzustellen strebt. Wiewohl nun diese Art des Genies, um wahre Schönheit zu gestalten, überhaupt ein höheres Maß von Geisteskräften fodert, so beruht es doch vorzüglich auf größerer Stärke und Lebendigkeit der sogenannten untern Seelenvermögen, und unter diesen wieder hauptsächlich der Fantasie, auf deren Flügeln es sich in das Reich des reinen Schönheits-Ideals erhebt. Genies dieser Art sind bereits oben genannt worden. Uibrigens erhält das Kunstgenie, je nach den verschiedenen Formen, zu denen es sich seinen Talenten nach hinneigt, den Namen des poetischen, rednerischen, musikalischen, des graphischen, plastischen, des Maler-, Bildner- oder architektonischen Genies.

Praktische Vollkommenheit, in Verbindung mit theoretischer, ist die Triebfeder, die das eigentlich sogenannte echte praktische oder Lebensgenie in Thätigkeit setzt; die es antreibt, die Idee derselben im Leben selbst durch Handlung darzustellen. Auch bei dieser Art von Genie läßt sich kein Seelenvermögen als ganz unwirksam denken. Am hervorstechendsten äußert sich jedoch neben der hellen, umfassenden Einsicht hohe Energie, Freiheit und Reinheit des Willens. Erfahrungen nachden-

ken, allgemeine Wahrheiten daraus bilden, sie auf Handlungen beziehen, und sie im Charakter edler Größe als wirkliche Handlungen ins Leben treten lassen, ist dieser Art des Genies gleichsam nur Ein Geschäft. Große, wohlthätige Reformen in Politik, Moral, Religion u. s. w. sind das Werk solcher Genien, die, beseelt von reinem Eifer für das Wohl der Wahrheit, nur Gutes zu wirken suchen. Mit vollem Rechte kommen demnach hieher zu stehen: ein Moses, Solon, Sokrates, Epaminondas, Hannibal, ein Karl und Peter der Große, ein Kolomb, Lord Chatam u. a., nicht aber die Tamerlans, die Gengis-Khans, Attilas und andere ihres Gleichen, die immer nur Weltverwüster, folglich Geißeln der Menschheit waren. Einige zwar gibt es selbst unter der Klasse der gewaltsamen Weltreformatoren, wie z. B. den Eroberer Alexander, Pyrrhus, Cäsar u. a., denen man mehrere Grundbestandtheile des praktischen Genies, einzelne große Talente für Geschäfte des Lebens keineswegs absprechen kann. Aber sie mißverstanden sich meistens selbst, weil die Idee praktischer Vollkommenheit nicht bis zur vollen Klarheit der Intuizion in ihnen entwickelt war, und Wahn und Leidenschaft ihnen das Ziel verrückte, wornach sie ringen sollten. Man kann sie daher wohl außerordentliche Männer, aber nicht eigentliche Lebensgenies im vollen Sinne des Wortes nennen; feindliche Gestirne, die auf ihrer excentrischen Bahn revoluzioniren, versengen oder zerstören, nicht wohlthätige Sonnen, deren Geschäft es ist, zu erleuchten, zu erwärmen und zu beleben. *)

Anmerkung. Kant will die Eintheilung des Genies in das wissenschaftliche, künstlerische und praktische nicht für gültig anerkennen, und gesteht ausschließlich dem Künstler Genie zu. Er erkläret sich

*) Siehe Kalligone 2. B. S. 225 — 228.

hierüber folgendermaßen: „Was auch hätte können gelernt werden, also doch auf dem natürlichen Wege des Forschens und Nachdenkens nach Regeln liegt, ist von dem, was durch Fleiß vermittelst der Nachahmung erworben werden kann, specifisch nicht verschieden. So kann man alles, was Newton in seinem unsterblichen Werke der Prinzipien der Naturphilosophie, so ein großer Kopf auch erforderlich war, dergleichen zu erfinden, gar wohl lernen, aber man kann nicht geistreich dichten lernen. — Im Wissenschaftlichen also ist der größte Erfinder vom mühseligsten Nachahmer und Lehrlinge nur dem Grade nach unterschieden." — Ohne Zweifel zog jedoch Kant die Sphäre des Genies mit diesen Worten allzuenge, und trat dadurch seinem eignen viel zu nahe. Durch bloßes Lernen wird freilich Niemand zum Genie. Aber so wie man ohne höhere Energie gewisser zusammenwirkender Seelenkräfte (besonders der untern) nicht dichten lernen kann, so wird auch ohne ähnliche Uibereinstimmung vorzüglich oberer Geistesvermögen Niemand zum Erfinder neuer großer Wahrheiten. Wer nun im Felde der Wissenschaften erfindet, bringt eben sowohl, als der Dichter, Originelles oder Neues hervor, das er eben deshalb nicht lernte. Er ist also auch nicht minder Genie, folglich nicht blos dem Grade, sondern selbst der Art nach verschieden von dem bloßen Lerner und Nachahmer; denn dieser kann durch Fleiß und Nachdenken die Frucht des Genies sich wohl zu Nutzen machen, aber sie nimmermehr selbst hervorbringen. *)

Kunstgenie.

Diese Art Genie ist es, die hier vorzugsweise in Anspruch kömmt.

*) Siehe Kalligone 2. B. S. 207 ꝛc.

Es besteht aber das Kunstgenie in dem Vermögen, eigenthümliche ästhetische Ideale zu verwirklichen.

Bei aller Freiheit und Eigenthümlichkeit, mit welcher das Genie wirkt, bleibt es doch an die Gesetze der Menschennatur gebunden. Die Regeln desselben fließen also aus den nehmlichen Quellen, wie jene des Geschmacks. Dieser kann als blos beurtheilendes, nicht eigentlich schaffendes Vermögen ohne Genie, nicht aber das Genie ohne allen, selbst feineren Geschmack bestehen.

Einwendung. Es gibt Künstler von Genie, ja sogar von einem hohen Grade desselben, in deren Werken sich dessenungeachtet auffallende Geschmacklosigkeiten finden, wie z. B. in manchen Tragödien des Aeschylos, im Schakespeare, Milton, in manchen frühern Dichtungen Schillers: also ist es klar, daß Genie ohne Geschmack bestehen kann.

Widerlegung. 1) Es ist möglich, und eine Menge Beispiele zeugen dafür, daß es manchem Künstler von höherm Schöpfungsvermögen wirklich an genügender Geschmackskultur fehlt, daß sein Schönheitssinn, durch mannigfache Ursachen verunreinigt, hie und da Spuren der Entartung oder Verwilderung blicken läßt. Dieses geschieht besonders leicht in den Jugendjahren des Künstlers, wo die Fantasie am vollkräftigsten wirkend, die Zügel der Herrschaft auf Kosten aller übrigen Seelenvermögen, und folglich auch auf Kosten des Geschmacks zu sehr an sich reißt. Aber Flecken solcher Art zeugen nicht sofort von gänzlichem Mangel eines ursprünglich zärtern Geschmacks. — Vielmehr wird echtes Genie in ungemein häufigern Fällen mit diesem vereint erscheinen. So findet es sich auch gerade bei den so eben genannten poetischen Genien, deren Dichtungen unzähligemal eben so-

wohl von der tiefsten Einsicht in die Foderungen gesammter Menschennatur und von der lebendigsten, feinsten Empfindung des wahrhaft Schönen, als von höchster Erfindungskraft zeugen.

2) Nicht selten lassen sich dergleichen Flecken als bloße Folgen des herrschenden Nazionalgeschmacks, des Zeitgeistes erklären. Unstreitig eilt zwar das Genie als solches, gern seiner Zeit zuvor, und stellt daher Schöpfungen auf, die hoch über derselben stehn. Aber auch das größte Kunstgenie vermag sich nicht immer von allem schädlichen Einfluße eines einseitigen, falschen Zeitgeistes frei und spurlos zu erhalten. In einzelnen Fällen kann es sogar zur Nachgiebigkeit gezwungen seyn, wenn es anders auf die Mitwelt wirken will. So z. B. war der Geschmack zu Schakespeares Zeiten noch nichts weniger, als rein und sicher. Was man vorzüglich schön fand, waren Spiele des Witzes, glänzende Antithesen, Uiberladung des Ausdruckes, gewisse Zweideutigkeiten ꝛc. ꝛc. Einen sprechenden Beweis dafür liefert der Umstand, daß seine zwar immer noch geniealen, aber bei weitem nicht vollendeten Jugendgedichte zu seiner Zeit im Ganzen mehr Beifall erhielten, als manche seiner trefflichsten Dramen. Es ist also wenigstens leicht erklärbar, wenn selbst in diesem sich stellenweise ähnliche Flecken und Auswüchse finden. So mußte der große Reformator der Instrumentalmusik, Mozart, der auf jedem Blatte eben so feinen Geschmack als hohe Genialität beweist, in seinen frühern, zunächst für Frankreich bestimmten Symphonien sich nach dem damaligen Zeitgeschmacke bequemen, um seinen übrigen Tondichtungen, und mit ihnen allmählich dem bessern Geschmacke Eingang zu verschaffen.

3) Oefters sind dergleichen Verstöße gegen die Ansprüche des reinen Geschmacks bloße augenblickliche Ver-

wirrungen des Künstlers, die man ihm eben nicht allzuhoch anrechnen darf. Getrieben von seiner Kraftfülle strebt er in der Stunde der Begeisterung dem Großen und Hohen nach. Er erreicht es unzähligemal zu hoher Befriedigung jedes geist- und geschmackvollen Richters. Es darf also wenigstens nicht sehr befremden, wenn das Genie, auch als solches, immer noch menschlicher Gebrechlichkeit unterworfen, mitunter in seinem Fluge verirrt, und Mißgriffe thut.

4) Endlich sey man in Rücksicht der Geschmacksurtheile über Genies wohl auf der Huth, daß man nicht etwa für das Urtheil eines wahrhaft gebildeten, d. i. auf Gesetzen reinmenschlicher Natur beruhenden und feinen Geschmacks hinnehme, was nur zu häufig Ausspruch habituell gewordener, höchst einseitiger Kunstlaunen, wie z. B. eines auf gallischer Mode-Dezenz und Uiberfeinerung bestehenden Eigensinnes, oder auch einer bloßen kränkelnden Weichheit des Gefühls und Zärtelei ist. So kann z. B. dem Franzosen gewöhnlichen Schlages, dem auch Achill. Alexander und Cäsar auf der Bühne erst französischen Hofton und Schliff annehmen müssen, *) um zu gefallen, ihm, der in einer so regelrechten Sprache schreibt, daß ihre bessern Dichter selbst darüber verzweifeln möchten; **) ihm kann freilich eine hohe kräftige Natur, wie sie uns Shakespeare so oft vorführt, und selbst der freiere kühnere Schwung seiner Sprache, nicht anders als anstößig und geschmacklos seyn. Dem von Natur und Glauben Abgefallenen wird ein höheres poetisches Ideal zum lächer-

---

*) Ihre meisten Helden zeigen meistens nur den französischen Nazionalcharakter: übertriebnen, herzlosen, prunkenden Heroism. (S. Falks Abhandl. S. 120).

**) Siehe Less. Annal. 1. B. S. 382; auch Falks Abh. S. 194 — 195.

lichen Gaukelspiel. Daher wird z. B. einem Manne, dem nichts so heilig ist, was er nicht durch unlautern Witz beflecke, und zur Gemeinheit herabzöge, der hohe Adel, und die reine Gemüthlichkeit einer Schiller'schen Jungfrau ein ewiges Räthsel bleiben, an dessen Unbegreiflichkeit er sich durch sogenannte Bonmots und durch den Ausspruch rächt, Voltaire's lebenslustige pucelle sey dieser überkeuschen Jungfrau unendlich vorzuziehen. Auf der andern Seite gibt es Personen von so zärtlichem Naturell, daß sie Krämpfen und Ohnmachten ausgesetzt sind, wenn eine Medea die Hekate zu Hilfe ruft, wenn sie Blut an Makbeths Hand sehen, oder ein Cäsar, eine Emilia umkömmt. Hiernach wird man also ihre Geschmacksurtheile zu würdigen wissen. *)

Originalgenie.

Da das Genie erklärt ward als das Vermögen, eigene Ideale zu realisiren, so scheint daraus zu folgen, jedes Genie habe Anspruch auf den Namen eines Originalgenies. Dies ist aber im strengern Sinne nicht wirklich und nicht durchaus der Fall. Originalgenie in strengster Bedeutung kann nur jenes heißen, dem sowohl Stoff der Darstellung **), als auch Manier derselben ***), zugleich mit der Form des Dargestellten ****) eigentlich angehört.

Der Stoff der Darstellung (das Ideal) gehört im Grunde jedem Genie zu, das sich als solches rechtfertigen will: dies ist so gewiß, daß das Genie selbst dann, wenn

---

*) Siehe Less. Laok. S. 33. Wiez. — 40. benennen.
**) Das Ideal.
***) Form der Darstellung.
****) Was mehr auf das Aeußere, auf Ausdruck und Styl Bezug hat.

es den Stoff zunächst anderswoher entlehnt, dennoch dadurch seine Schöpfungskraft bewährt, daß es das fremde Leben in ihm aufhebt, und ihm durch veränderte Anordnung seiner Elemente ein neues Daseyn gibt. In diesem Punkte treffen alle wahren Genies zusammen. *) — Mit dem Ausdrucke Manier aber bezeichnet man das Originelle, Subjektive eines Ideengangs und der Empfindungsweise. In Rücksicht der Manier geschieht es nun wohl, daß ein Genie sich die Darstellungsart eines andern aneignet. So schrieb Denis mehrere seiner Bardengesänge in Ossians Manier, d. i. in jenem schauerlich düstern Geiste, der Ossians Schöpfungen charakterisirt. So schrieb Willamov Enkomien in Pindars feuriger, gedrängter, abgerissener Weise; Ramler Oden in Horazens kräftiger aber zugleich höchst feiner, und bis zu klassischer Präzision kultivirter Darstellungsart; so Hölty, Stolberg u. a. Oden in Klopstocks einfachem, gedankenreichen, feierlich-erhabenen Tone. So malte ferner unser berühmter Skreta manche seiner Gemälde in Correggio's und Guido Reni's anmuthsvoller, oder auch in M. Angelo's kraftvoller, kühner und erhabner Manier. So schrieb selbst Mozart Einiges absichtlich in Händels kirchlich-feierlicher und majestätischer Weise. —

Die Form des Dargestellten bezieht sich mehr auf gewisse äußere Eigenthümlichkeiten, den Styl, den Ausdruck selbst, wie es z. B. bei dem Dichter die Malerei gewisser Lieblingsobjekte, **)

---

*) Dies ist es, was J. Paul die neue Welt- oder Lebensanschauung nennt, und welche jedes Genie als solches charakterisirt. (Siehe s. Vorschule 1. B. S. 70—72.)

**) Voßens Schilderungen aus dem einfachen häuslichen Leben (nachgeahmt von der Pichler, von Neuffer); Matthisons niedliche Naturmalereien.

manche Charaktere, *) Wendungen, **) Metaphern, selbst Epithete ꝛc. sind. ***) — Wer nun alles dies so sehr sein Eigenthum nennen kann, daß er weder Stoff noch Form der Darstellung und des Dargestellten einem Andern schuldig ist, führt mit Recht den Namen eines Originalgenies im strengsten Sinne.

Minder karg mit dem Titel eines Originalgeistes ist indeß die Sprache des Umgangs; denn sie gibt ihn oft wohl allen denen, die wenigstens Eigenthümlichkeit einer gewissen Art bewähren. Ihr zufolge theilen sich die ästhetischen Originalgeister in 3 Klassen.

In die 1. Klasse kommen, wie gesagt, jene zu stehen, deren sicheres Eigenthum sowohl Stoff als Manier und Form des dargestellten Ideals ist; z. B. unter den Dichtern Ossian, dem nebst dem Stoffe (Ideal) auch die schauerlich-düstre Manier (F. d. Darstellung), ferner gewisse Gleichnisse, Tropen, Ideen- und Wortfügungen (F. d. Dargestellten) eigenthümlich sind; so auch Aeschylos, Pindar, Sophokles, Dante, Ariost, Cervantes, Spencer, Shakespeare, Bürger, Göthe, J. Paul u. a. ****)

Zur 2. Klasse gehören diejenigen, die außer dem Ideal, wenigstens die Form des Dargestellten,

---

*) Z. B. launigte Alte — Göthes Mignon (nachgeahmt von Eichendorff u. A.)

**) Z. B. die humoristischen im Jean Paul, das augenblickliche Abspringen von der Hauptgeschichte auf Episoden, das unvermuthete Zurückkehren zu jener.

***) Wie z. B. wieder die oft sehr bezeichnenden Jean Pauls, die kühnen, alles vergegenwärtigenden eines Shakespeares.

****) Maler: Raphael, M. Angelo, Correggio. Tonkünstler: Händel, Gluck, Mozart, Haydn, Beethoven, Dittersdorf, Tomaschek, Cherubini, Vogler.

wenn auch nicht die Form der Darstellung, als ihr Eigenthum ansprechen können. Hieher Denis, der in Ossians, Haller, der in Pope's philosophischer gedrängter und gedankenreicher Weise, Gleim, der in Anakreons lebensheitrer Manier, aber doch mit Eigenthümlichkeit im Ausdrucke schrieb.

Zur 3. Klasse wären diejenigen zu zählen, denen blos das Ideal, sonst aber weder Manier, noch Form des Dargestellten eigenthümlich zukömmt. Diese sind folglich schon fast zu sehr Nachahmer, wie z. B. so Manche in Bezug auf Klopstock, Voß, Bürger, Schiller, Göthe, auf Mozart, Haydn, Beethoven ꝛc.

Grundvermögen des Kunstgenies.

Das Genie auf das schärfste in seine sämmtlichen Elemente zu zerlegen, und vollends zugleich ihr nothwendiges Verhältniß zu einander genau zu bestimmen, ist, wo nicht ein unmögliches, doch äußerst schwieriges Geschäft; so wie die eigentliche Art des Zusammenwirkens bei der Produkzion selbst wohl ein nie völlig lösbares Räthsel bleiben dürfte. *) Das innerste Wesen der Dinge entzieht sich auch dem schärfsten Blicke; die innerste Werkstätte der Natur ist uns unzugänglich. Nur aus den Spuren also, wodurch sich das Genie in seinen Werken kund gibt, nur aus Vergleichung eines Mannes, dem man allgemein Genie zuerkennt, mit einem andern, dem man blos Verstand, Geschick, Talent, Witz ꝛc. beimißt, läßt sich auf die Grundkräfte und Eigenthümlichkeiten des Genies zurückschließen. Dem zufolge ergibt sich im Allgemeinen wenigstens so viel, daß das Ge-

*) Der Kunstgeist ist und bleibt dem Menschen ein ewiges Geheimniß, wobei er schwindelt, wenn er die Tiefen desselben ergründen will; aber auch ewig ein Gegenstand der höchsten Bewunderung: wie denn dies von allem Großen in der Welt zu sagen ist. (Tieks Fant. üb. Kst. S. 197.)

nie als Schöpfungsgeist, überhaupt eine höhere Energie und Fülle, wo nicht aller, doch der meisten Seelenvermögen voraussetzt. *) Die hervorstechendsten jedoch, und zugleich die nothwendigsten zu Begründung des Kunstgenies insbesondere sind folgende:

1) Sehr regsame, bilderreiche, feurige Fantasie, als Grundlage des produktiven Vermögens oder der Imaginazion. Das Vermögen der Ideenverknüpfung muß also höhere Kraftfülle und Thätigkeit besitzen; es muß dadurch, daß eine Idee eine Menge anderer leicht und rasch hervorruft, dem Geiste einen Reichthum von Bildern zuführen. Aus diesem reichen Vorrathe von Bildern wählt dann die Seele die tauglichsten, verwebt sie auf eine eigenthümliche Art, und gestaltet so neue, originelle Schöpfungen.

2) Besonnener, lichtvoller Verstand, als beurtheilendes und ordnendes Prinzip. Dieser muß unumgänglich mitwirken, soll anders die Fantasie nicht verirren, sollen die Erzeugnisse derselben nicht ein wildes, zweckloses, mißfälliges Chaos, und, nach Horazens Ausdrucke, Träume eines Fieberkranken darstellen, sondern echte, in allen ihren Theilen harmonische, wohlgefällige Imaginazions- oder Kunstgebilde seyn. Der Verstand ordnet und verkettet die von der Fantasie gelieferten Materialien, gemeinschaftlich mit dieser, nach den Gesetzen der Menschennatur und Erfahrung, denen zufolge ein Natur- oder Kunstprodukt bestimmte Empfindungen weckt, und so gibt er dem erhaltenen Stoffe die Form (des Dargestellten). Die größten Kunstgenies zeichnen sich, selbst mitten in ihrem Schwunge noch, durch waltende Besonnenheit aus, die größten Meisterwerke der Kunst nebst dem

---

*) Also nicht blos Fantasie. Das Genie ist, wie Tiek sagt, etwas noch Wundervolleres, noch Göttlicheres, als die Kraft der Fantasie.

Reichthum der Fantasie zugleich durch Spuren vom hellsten Verstandesblick. Nur das dünkelvolle Scheingenie kann die Leitung des Verstandes verschmähen, und stolz thun mit Geburten eines verbrannten Gehirns, als den eingebildeten Zeugen einer gewaltigen Dichtungskraft. Das wahre Genie, so wie der gute Geschmack, verwirft sie; denn beide beurkunden sich in Werk und Wort gerade durch ein volleres Maß nicht alltäglicher Verstandeskraft. *) — Aus dem Vereine des Verstandes mit der Fantasie entspringt die Imaginazion. Fernere Folgen dieser Verbindung und zugleich Eigenheiten des Genies sind:

a) Der Witz. Er ist eigentlich der Verstand selbst, welcher zwar der Fantasie die Fackel vorhält, damit sie auf ihren kühnen Bahnen nicht verirre, sie aber übrigens in ihrer Wirksamkeit nicht beschränkt, vielmehr im Verein mit ihr zu überraschenden Kombinazionen bestimmt wird, und daher dem Gesetz der Aehnlichkeit folgt. Der Witz ist also nicht, wie man sonst glaubte, ein besonderes und zwar unteres Seelenvermögen, versteckte Aehnlichkeiten zu entdecken.

b) Der Kunstscharfsinn — im Grunde auch wieder der Verstand selbst — welcher in dieser Verbindung mit der Fantasie überraschende Trennung dessen bewirkt, was sonst verbunden zu seyn pflegt. Auch der ist also kein eigenes Grundvermögen der Seele. **)

3) Höchst regsames und reizbares Empfindungsvermögen. Dieses leiht den Bildern der Fantasie die eigenthümliche Farbe der herrschenden Empfin-

---

*) S. J. P. Vorschule 1. B. S. 58. Nur die unverständl. — 60 Endlichen. — So auch Voß Ged. 1. B. S. 212. VI. 213: Fieberträume. So auch: Less. Annal. 1. B. 230: Sie — 231: lassen.

**) Eine Probe von Lessings Scharfsinn in s. Annal. 1. B. S. 458 Aristoteles lehrt — 459 gebühre.

dungen, und begründet die Manier (Form der Darstellung). So gab es z. B. in Sophokles und Euripides Tragödien das Pathetische, Ossians Schöpfungen das Grauenvoll-Erhabne, Klopstocks Dichtungen das Feierliche, Hölty's meisten Dichtungen das Süßmelancholische, Anakreons, Theokrits, Gleims und Geßners Poesien das Anmuthsvolle, Naive. Ohne feine und innige Empfindsamkeit läßt sich kein wahres Kunstgenie denken. Tausend Gegenstände, bei welchen gewöhnliche Naturen kalt und achtlos vorübergehn, regen oft das Empfindungsvermögen des Genies von seinem tiefsten Grund auf. *) Die kaum entstandene Empfindung weckt die Fantasie, plötzlich treten neue Ideen hervor, und wirken blitzschnell, wie mit Zaubergewalt, auf das Empfindungsvermögen zurück. Daher nun vorzüglich jener Enthusiasm, jene helle, reine Flamme der Begeisterung, jenes innere geistige Leben und Weben, welche das Werk des echten Genies auf eine unverkennbare Weise bezeichnen und beglaubigen, und es zugleich zum eigenthümlichen in seiner Art machen. **)

4) Scharfer Beobachtungsgeist. Er ist das Resultat vom Vereine des Empfindungsvermögens mit dem Verstande. Die Empfindung liefert diesem in dem Eindrucke, der sie affizirte, das Material; der Verstand beleuchtet es, vertraut das Wahrgenommene der Sorgfalt des Gedächtnisses, und benützt den also aufbewahrten Stoff bei Schöpfung eines Kunstwerkes durch die produktive Fantasie zu Fixirung und Mittheilung ähnlicher Empfindung.

---

*) Beispiel von Swift und dem dürren Baume.

**) S. Less. Kallig. 2. B. S. 212. Als Probe dieser innigen, zarten, zur lebendigen Flamme der Begeisterung auflodernden Empfindsamkeit diene die Aeußerung Minona's aus Gerstenbergs Melodram dieses Namens Akt. 2. Sz. 4. Siehe auch Belise und Thyrsis in Less. Annal. 1. B. S. 278.

Von diesem feinen Beobachtungsgeiste zeugen die Werke aller großen Dichter in Bezug auf Welt- und Seelenkenntniß; *) zeugen unter andern Thomsons Jahrszeiten und Kleists Frühling, poetische Gemälde, worin die eigenthümlichsten Erscheinungen der Natur mit den lebenswärmsten Farben dargestellt werden, Geßners Idyllen, die voll der feinsten, von hundert Andern kaum beachteter Züge aus der Natur sind, Voßens naturgetreue Gemälde aus dem einfachen häuslichen Leben, die nicht selten an die patriarchalische Simplizität homerscher Sitten erinnern ꝛc. ꝛc. **)

Dies die eigentlichen Grundvermögen, und zugleich die Haupteigenschaften des Kunstgenies. Fantasie und Empfindsamkeit sind, wie leicht zu erachten, die wichtigsten darunter, die aber der leitenden Hand des Verstandes nicht entbehren dürfen. Uibrigens ergibt es sich von selbst, daß je nach dem Maße, wie diese oder jene Kraft das Uibergewicht über andere behauptet, auch Arten und Grade des Genies verschieden sind. Aber das edelste, zu Erzeugung wahrer Schönheit am meisten geeignete Genie

---

*) Shakespeare, Lessing, Schiller, Göthe, Klinger, Leisewitz, Wieland.

Lessing sagt: Wodurch sonst sind große Geister, was sie sind, als durch die Kenntniß des menschlichen Herzens, und durch die magische Kunst, jede Leidenschaft vor unsern Augen entstehen, wachsen und ausbrechen zu lassen? (Analekt. 1. B. S. 134.)

**) Newtons Erklärung des Weltsystems mittelst des Attraktionsgesetzes aus dem — Fall eines Apfels. — Archimeds neue Art, körperliche Schwere zu messen, aus dem Steigen und Sinken des Wassers im Bade (Wasserwage). — Des Pythagoras Erfindung der mathematischen Musik aus dem Klange von 5 Hämmern. (Der halb so schwere, als der erste, gab die 8ve; der, welcher $^2/_3$ vom ersten war, die 5te; der, welcher $^3/_4$ vom ersten war, die 4te; der fünfte, der kein so einfaches Verhältniß hatte, dissonirte.) S. Diog. Laert. in vita Pythag.

dürfte wohl das seyn, welches durch harmonisch oder ebenmäßig entwickelte Geistes- und Gemüthskräfte konstituirt wird. *)

Merkmahle des Genies.

Zu den sonstigen charakteristischen Zügen oder den Spuren, wodurch sich das Genie kund gibt, gehören:

I. Uiberhaupt Drang und Kraft, Neues zu schaffen, deren Ziel beim Kunstgenie insbesondre die Realisirung neuer Schönheitsideale ist. Wegen dieses Triebes (der aber in dem Genie nicht blindlings oder instinktmäßig, sondern mit Besonnenheit, mit klarer Anschauung des Ideals wirkt) verbunden mit dieser Kraft zur Erfindung und Darstellung, mißt man ihm denn auch Schöpfungsvermögen bei. Natürliche und nothwendige Folgen davon sind:

a) ungemeine Aufmerksamkeit, hohes Interesse für Alles, was in die Sphäre des Genies einschlägt, was ihm Gelegenheit zu Beschäftigung und Kraftäußerung bietet, so wie im Gegentheil Gleichgültigkeit gegen das, was ihm keine Nahrung gibt. Es ist dem Genie eigen,

---

*) Lessing in s. Abh. üb. die Fabel behauptet sogar: „Ein Knabe, dessen gesammte Seelenkräfte man so viel als möglich, beständig in einerlei Verhältnissen ausbildet und erweitert — der Knabe wird ein Genie werden, oder man kann nichts in der Welt werden."

In dem tobenden und schäumenden Meere spiegelt sich der Himmel nicht. Der klare Fluß ist es, worin Bäume und Felsen und die ziehenden Wolken und alle Gestirne des Firmaments sich wohlgefällig beschauen. (Tieks Fantas. S. 96.)

Einige Dichter beleben ihr ganzes Werk innerlich mit einer stillen und geheimen poetischen Seele; bei andern aber bricht die überfließende üppige dichterische Kraft in jedem Momente der Darstellung hervor.

(Ebend. S. 107.)

alles auf einen Zweck zu beziehen, zu wählen, was diesem zusagt, zu verwerfen, was nicht dazu führt oder ihm vollends entgegen ist. Schon daraus (so wie aus dem, was weiter unten bei lit. c folgt) erklärt es sich, daß Genies so oft und gern in sich gekehrt sind, daß sie oft mitten in den sogenannten großen Gesellschaften, worin sie ihre Rechnung nicht finden, Geistesabwesenheit verrathen. Sie sind zu sehr beschäftigt mit interessantern Ideen, um auf etwas Andres zu achten. *)

b) Abneigung vor dem Nachahmen, so wie vor den klemmenden Fesseln willkührlicher oder zu eng beschränkter Regeln. — Sklavisches Nachtreten in fremde Fußstapfen, Zwang vertragen sich seinem ganzen Wesen nach nicht mit dem Genie. Es schafft und gebietet selbst, und erkennt nur in der Menschennatur seine Herrscherin, nur in ihren Gesetzen seine Regeln. Diese trägt es in seiner eignen höhern Natur, und folgt ihnen, auch ohne sich derselben im Augenblicke des Schaffens deutlich bewußt zu seyn. Daher der Anschein, als achte es durchaus keiner Regeln, ob es gleich nur über die Sphäre der Gewohnheit und der Willkühr sich emporschwingt, und den Kreis der Regeln, das Gesetzbuch der Kritik durch seine höhere Kraft wirklich und bedeutend erweitert. **) Daher ist aber auch das kecke, verachtungsvolle Hinaussetzen über jede, auch wohlgegründete Regel nichts weniger, als Beweis von Genie, sondern vielmehr bald von Schwäche

---

*) Hieher, was Iffland in der theatr. Laufbahn so treffend, und ganz aus seinem eignen Künstlerleben hergeholt, sagt: „Wen einst der Genius der Kunst mit lebendigem Odem angeweht hat, der will schaffen, den Gestalten seiner Fantasie Leben geben. Lernen kann er sofort nur, was dahin führt. Alles Andre ist ihm eine Erzählung von todten Dingen."

**) So Homer, Plato, Shakespeare, Raphael, Händel, Gluck, Mozart.

der Urtheilskraft und daher rührendem Mangel an Einsicht, bald von Mangel an gnügender Kultur, bald vom Drang nach dem Abentheuerlichen, Seltsamen, Frappanten, von Originalitätssucht u. dgl., also gerade von Fehlern, deren sich echtes Genie nicht schuldig macht.

c) Ausdauer des Strebens nach dem gefaßten Ziele. — Drang der Schöpfungskraft und Unthätigkeit, lassen sich nicht wohl zusammendenken, und die Thätigkeit des Genies setzt zugleich Ausdauer voraus. Wahres Genie ist dem Müssiggange feind; es fühlt sich von Natur aufgefodert, zu schaffen, und ist es einmal durch einen ihm zusagenden Gegenstand in Wirksamkeit gesetzt, so rastet es nicht, bis es sein Ziel erreicht hat. Es bewährt also Beharrlichkeit; alle seine Kräfte sind bleibend auf einen lichten Punkt (das Ideal) gerichtet; Schwierigkeiten, Hindernisse werden seinen Muth nicht sofort brechen; vielmehr sind sie ihm ein Sporn, sie aus dem Wege zu räumen, oder sich mitten durch solche Bahn zu machen, und sind sie anders nur nicht ganz unüberwindlich, so wird es siegreich zum Ziele dringen. *) Einen Beweis dieser Beharrlichkeit gibt Klopstock, der 20 Jahre lang an seiner Messiade bildete, und nicht eher abließ, bis das große Werk, in seiner Art ein ewiges, obgleich unerreichbares Muster für Mit- und Nachwelt, vollendet dastand. **) Noch mehr; selbst Schwierigkeiten von Seite ungünstiger Lebensverhältnisse, Undank einer kurzsichtigen Mitwelt, Noth und Unfälle vermochten die Thatkraft vieler Genies so wenig

---

*) Dabei ist denn aber freilich nicht zu läugnen, daß nicht selten auch das Voßische Wort eintrifft:

Verdumpft in karger Sonn' auf Moorgrund,
Wächst der homerische Sproß ein Zwergbaum.

(S. Ged. 1. B. S. 123.)

**) Auch Camoens arbeitete unter Verfolgung und Mißgeschick, 30 Jahre hindurch an seinem großen Epos: Die Lusiade.

zu lähmen, daß sie vielmehr dem lebendigen Interesse für die Verwirklichung ihrer Idee in Kunst, Wissenschaft, oder im Leben selbst jede Rücksicht auf ihr sinnliches Wohlseyn zum Opfer brachten. Zum Beweise dienen: Kepler, der trotz der großen Dürftigkeit, worin er lebte, dennoch fortfuhr, die Sternkunde mit den Schätzen seines Geistes zu bereichern, er, den seine undankbaren Zeitgenossen endlich auf Stroh sterben ließen. So auch Bako von Verulam, der unter seinen mannigfachen Studien, und bei seiner Freigebigkeit gegen andere verdienstvolle Gelehrte endlich selbst verarmte, und kaum eine hinreichende Summe zu Deckung seiner Begräbnißkosten hinterließ; Milton, der große Sänger des verlornen Paradieses, der sein ganzes Leben in Dürftigkeit hinbrachte, und noch überdieß erblindet war; Cervantes, Camoens und Buttler, die des Genialen so viel schufen, und beinahe alle im buchstäblichen Sinne des Hungertodes starben. *)

II. Leichtigkeit und Macht in der Ausführung seiner Werke. Leichtigkeit bezieht sich hier zunächst auf Talent, welches, obgleich dem Grade nach verschieden, immer mit Genie verbunden ist, und bekanntlich durch Uibung zu hoher Fertigkeit kann gesteigert werden. Uibrigens ist Leichtigkeit immer ein relativer Begriff, und steht immer im Verhältniß mit der Größe, Wichtigkeit und Schwierigkeit des Werkes. Sie bezeichnet daher vornehmlich nur die Abwesenheit von Mühsal und gewaltsamer Anstrengung, und ist keineswegs zu verwech-

---

*) Unsre Karschin — Hölty — Michälis — Willamov — Ferradini. — Wie elend ging es oft nicht selbst dem großen Mozart! — Correggio mußte seine berühmte Nacht einige Meilen weit ins Kloster tragen, ohne daß die Mönche ihm für seinen sauern Gang nur so viel, als eine Mahlzeit beträgt, über den ausgemachten Preis bezahlten. (Siehe Thümmels Reis. 6. B. S. 346.)

seln mit Hast und Flüchtigkeit. Beide sind oft nichts weniger, als Zeichen des Genies. Dies arbeitet zwar nicht, gleich dem Taglöhner im Schweiße seines Angesichts, aber es spielt auch nicht mit dem Ernsten, und gleitet nicht auf der Oberfläche hin. Nicht selten ist jener ungemein mehr Genie, der zwar lange Zeit auf ein Werk verwandte, aber endlich ein Meisterwerk lieferte, das ein Dritter auch in dem doppelten und dreifachen Zeitraum nicht zu schaffen vermöchte, als jener, der ein Gedicht, ein Gemälde, ein Tonstück mit größter Schnelligkeit hinwirft. Demnach waren z. B. 7 Jahre Frist, die sich Lessing zu seiner Emilia Galotti, und 5 Jahre, die sich Wieland zu seinem, leider! unvollendeten Rittergedichte Idris *) verstattete, kein zu langer Zeitraum für Kunstwerke dieses Gehaltes. **) — Unter der Macht, mit welcher das echte Genie sein Werk behandelt, versteht man die Gabe, das Ganze sammt seinen Theilen und Schwierigkeiten zu übersehen, vereint mit der Kraft, diesen Schwierigkeiten ungesäumt und glücklich zu begegnen, und daher sein Unternehmen trotz derselben durchzusetzen. ***)

Fernere Bemerkungen über Genie und Originalgenie.

Genie ist die nothwendige Vorbedingung aller Kunst. Ein Künstler ohne Genie wäre ein Unding. Es ist Geschenk der Natur, und kann allerdings durch Verwendung, durch günstigen Einfluß von außen gar sehr geweckt und genährt, durch Unterricht, vorzüglich durch Kultur des da-

---

*) Siehe die Vorrede davon.

**) Kant hatte wohl 40 und mehrere Jahre im Stillen gedacht und gearbeitet, ehe seine Kritik der reinen Vernunft ans Licht trat; aber von welch einem ungemeinen wissenschaftlichen Genie zeugt auch dies Werk!

***) Siehe Falks Abhandl. S. 209—211.

mit verbundenen Geschmacks veredelt, vor den Gebrechen des Zeitgeistes verwahrt, in Bezug auf die Korrektheit und selbst auf die Klassizität seiner Werke zu einem höhern Grade von Vollkommenheit erhoben, aber, wo es nicht schon ursprünglich vorhanden ist, durch nichts ersetzt werden.

Das Originalgenie hat an sich keinen Vorzug vor dem Genie überhaupt. Es hat sein größeres Ansehen (welches sich auf den Reiz des Ungewöhnlichen und Neuen gründet) vornehmlich gewissen Verhältnissen zu danken, und zwar:

1) der Zeit. Der Künstler, der seinen Idealen zuerst eine gewisse eigenthümliche Form der Darstellung gab, führt den Namen des Originalgenies. Auch ein andres Genie vermochte sich dies Verdienst zu erwerben, wär' es früher erschienen. Hieher paßt Halems launiges Epigramm:

Fällt mir einmal was Schönes ein,
Gleich ruft, wie toll, die Vorzeit drein:
's ist mein! 's ist mein!
Madam! kein hämisches Gesicht!
Warum erschien sie nach mir nicht?
Ich — allen Göttern sey's geklagt! —
Ich hätt' es vor ihr dann gesagt!

2) Der Erziehung. Darunter ist jedoch nicht blos pädagogische Leitung zu verstehn, sondern alle jene Umstände, die auf Geistes- und Gemüthskräfte eines Genies wirken; Umstände, welche auf das Empfindungsvermögen desselben tiefe Eindrücke besondrer Art machen, und der Fatasie einen reichen Vorrath nicht alltäglicher Bilder zuführen. Hieher gehören: Zeitalter, Beschaffenheit des Landes, der Natur, des Klimas, ferner Religion, Volksbegriffe, Nazionalcharakter, Lebensweise ꝛc. Durch dergleichen Umstände erhielt das Genie eines Aeschylos, Ossian, Shakespeare, Dante, Swift, so

wie eines Tasso und Klopstock, eines Raphael und Rembrand, eines Beethoven und Gluck sein eigenthümliches Gepräge.

Hieraus folgt, daß das Originalgenie, als solches, nicht geboren, sondern durch Verhältnisse gebildet wird, und es unterliegt keinem Zweifel, daß sich durch absichtliche und frühzeitige Herbeiführung von Umständen, die auf ein Genie tiefen Eindruck von eigenthümlicher Art machen, ein Originalgeist erziehen ließe.

Zum Schluße noch die Bemerkung über den Werth der Originalität. Viele erkennen diese für das höchste Verdienst eines Kunstwerkes. Dies kann aber nur unter doppelter Bedingung als gültig anerkannt werden, daß nehmlich:

1) die Originalität wirklich aus ganz eigenthümlicher, unerborgter Vorstellungs- und Empfindungsweise eines Genies hervorgehe;

2) auch den Gesetzen der Schönheit entspreche.

Wo beides zutrifft, ist sie allerdings Kulminazionspunkt der Genialität. *) Ist aber echtes Genie nicht ihre Quelle, entspringt sie blos aus der Sucht, durch das Fremdartige, Sonderbare, Auffallende zu imponiren, so sehr auch wohl die Gesetze des gesunden Geschmacks dadurch beleidigt werden, so ist Originalität nur zu häufig nichts Anderes, als ein beschönigender, gemißbrauchter Name für ungewöhnlich geformten Unsinn und Barbarei. **)

---

*) Nur in diesem Falle gelten Tieks Worte: „Es ist in der Welt der Künstler gar kein höherer, der Anbethung würdigerer Gegenstand, als ein ursprünglich Original. — Mit emsigem Fleiße, treuer Nachahmung, klugem Urtheil zu arbeiten — ist menschlich; — aber das ganze Wesen der Kunst mit einem ganz neuen Auge durchblicken, es gleichsam mit einer ganz neuen Handhabe zu erfassen — ist göttlich. (Tieks Phant. S. 109)

**) Siehe Voß Ged. z. B. S. 243. So auch Less. Annal. 1. B. S. 47. Neuerungen ꝛc.

Wollte man den Namen: Universalgenie nur demjenigen zugestehn, der sich in allen Fächern menschlichen Wissens und Kennens, oder auch nur in allen liberalen Studien oder in dem ganzen Umkreis freier Künste gleich groß und ausgezeichnet bewährt, so darf man kühn behaupten, es hat dergleichen Genies niemals gegeben. Denn auch das größte Genie bleibt doch an die Bedingungen der Menschheit überhaupt gebunden, und ihr Loos ist Beschränkung. Darum ergreift auch das Genie gewöhnlich nur Ein Fach mit feuriger Liebe, konzentrirt alle seine Thatkraft auf Gegenstände desselben, bezieht alles Uibrige nur auf solches, und die Erfahrung lehrt, daß es in der Regel auch nur dann hohe Schönheit, wahrhaft Großes und Meisterhaftes leistet, da hingegen zu vielseitige Beschäftigung seine Kräfte allzusehr theilt, zerstreut, und so den vollen günstigen Erfolg hindert. Dennoch gibt es einzelne, obgleich seltene Beispiele von genievollen Männern, welche, wenn auch nicht in allen, doch in sehr vielen Fächern der Wissenschaft oder Kunst hohe Auszeichnung errangen. Das auffallendste und seltenste ist wohl Leibnitz, welcher Historiker und Diplomatiker, Physiker und Mathematiker, Theolog und Metaphysiker, Staatsmann und Literator war, und so wirklich einen ungemein weiten Kreis des menschlichen Wissens umfaßte. Auch Haller kann hieher gezählt werden, welcher als Philolog, Dichter, Philosoph, Mathematiker, Naturforscher, Botaniker, Arzt und Kunstrichter glänzte; Kästner, der mit den tiefsten mathematischen und philosophischen Kenntnissen zugleich Dichtergenie und eine ungeheure Menge von Sprachkenntnissen verband. In besonderm Bezug auf Kunst war B. Angelo Buonarotti, gleich groß als Bildsteller und Maler, und zu-

gleich ein großer Architekt; so auch der Florentiner Leonardo da Vinci, einer der größten Maler, Bildner und Baukünstler, zugleich aber auch Dichter, mit welchen seltenen Kunstfähigkeiten er noch überdieß in wissenschaftlicher Hinsicht eine gründliche Kenntniß der Tonkunst, Mathematik, Anatomie und Chemie vereinte. *) Als Männer, welche neben dem Kunstgenie theils wissenschaftliches, theils auch noch praktisches Genie in ausgezeichneterem Grade besaßen, verdienen ferner hier noch genannt zu werden: der Mazedonier Pamphilus, **) ein gleich großer Maler und Mathematiker; Metrodor, der größte Philosoph und geschickteste Maler seiner Zeit zu Athen; der Bologner August Caracci, einer der trefflichsten Maler ***) und Steinschneider, der zugleich viel Anlage zur Poesie besaß, und sich nebstdem auch mit der Beredsamkeit, Tonkunst, Philosophie, Naturlehre und Mathematik, theils durch theoretische Einsicht, theils als ausübendes Genie hervorthat. ****) Endlich Benjamin Franklin, der Erfinder des Blitzableiters, der Lehre von der positiven und negativen Elektrizität, und Vervollkommner der Harmonika, eines der bedeutendsten Genies in Rücksicht auf Naturkunde, und überdieß einer der trefflichsten Staatsmänner. Sie alle verdienen, wo nicht geradezu universelle, doch wenigstens schon sehr vielseitige Genies genannt zu werden. †)

---

*) Er stellt allein eine ganze Akademie aller menschlichen Erkenntnisse und Fertigkeiten vor. (Tieks Phantas. S. 46.)

**) Um die Zeit Philipps und Alexanders, des Appelles Lehrer.

***) Aus der Lombardischen Schule.

****) Hogarth, der sich durch seine Zergliederung der Schönheit nicht minder groß als tief denkender Philosoph, denn durch seine übrigen Werke als Künstler bewies.

†) So auch Lessing, von welchem Michälis eben so wahr als schön und begeisterungsvoll rühmt:

Der Name: schöner Geist geziemt eigentlich allen freien Künstlern, die, erfüllt von einem Ideale des Schönen, ganz in ihm leben und weben, und nur dieses mit aller ihrer Kraft in allen ihren Werken darzustellen ringen. Indeß eigneten sich ehemals die Dichter diese Benennung, nicht ohne Eigenmacht, ausschlüßlich zu. Heut zu Tage verbindet man auch sie nicht mehr mit diesem Titel, weil man gewohnt ist, gewisse geringschätzige Nebenbegriffe, wie z. B. die sehr kursiven von einer blos schimmernden Oberflächlichkeit, von Untüchtigkeit zu ernster oder sogenannter solider Beschäftigung, von bloßer Routine ꝛc. hinzuzudenken. Begriffe solcher Art stehn freilich in grellem Gegensatze mit dem, was Baumgarten mit den Worten: ingenium venustum oder pulchrum bezeichnete, und gründen sich übrigens auf nichts, als die Ignoranz derjenigen, die sie zuerst aufbrachten, und die allzugroße Gefälligkeit derer, die sie fortpflanzten.

Literatur.

J. Huarte's Prüfung der Köpfe zu den Wissenschaften. Aus dem Sp. v. Lessing, 2te mit Anmerkungen und Zusätzen verm. Aufl. v. J. J. Ebert. 8. Wittenberg und Zerbst. 1785.

Dubos Bemerkungen über Poesie, Malerei ꝛc. 2. B.

Helvetius vom Geiste. Paris 1758. 2. und 3. Band. Deutsch von Gottsched Lpzg. 1760. 4ter Discours 1. Kapitl.

Sulzers (G.) Abh. üb. das Genie im 1. B. s. vermischten Schriften; dann in s. Theorie d. sch. Kste. Artikel: Genie.

Er, welchen das Entzücken an hundert Künste knüpfte,
Der aber, in vergötterndem Betrug,
Ein zweiter Proteus jeglicher entschlüpfte,
Und ihre Fesseln stolz um seine Schläfe schlug. (S. 138.)

Diderot, in der Franz. Encyklopädie, Art. Genie.

Young (E.) Ansichten über Originalkomposition. 8. Lpzg. 1789.

Gerards (Alex.) Versuch über das Genie, übers. v. Garve 8. Lpzg. 1776.

Resewitz (F. G.) Versuch üb. d. Genie, im 2ten und 3ten Bde. der Sammlung verm. Schriften. 8. Berl. 1760, womit der 6te Theil der Literaturbriefe, Bf: 92, zu vergleichen ist.

Flögels (C. F.) Geschichte des menschlichen Verstandes, 1765; womit der 22 B. der Literaturbriefe, Bf. 317, zu vergleichen ist.

Garve's (Chr.) Versuch über die Prüfung der Fähigkeiten, in der Sammlung s. philos. Schriften. 8. Lpzg. 1789.

Schlegel (J. Ad.) Vom Genie in den schönen Künsten, eine Abhandl. im 2. Bde. seines Batteux. Ausg. v. 1770.

Bergsträßer (J. A. B.) Gedanken vom Genie. 4. Hanau. 1770.

Wieland (Ernst Karl) Versuch über das Genie. 8. Lpzg. 1779.

Königs (J. C). Philosophie der schönen Künste. 8. Nürnbg. 1784, 20. Abschn.

Gäng (P.) Vom ästhetischen Genie und seinen Eigenschaften, in s. Aesthet. 8. Salzb. 1785.

Adelung üb. den deutsch. Styl. 3. Thl. 1. K.

Vom Genie, in der philos. und literär. Monatschrift 1787. 4. St.

Kant in s. Kritik der Urtheilskraft. (S. 187.)

Beweis, daß das Genie in der Richtung der Aufmerksamkeit bestehe, im deutsch. Magazin von Eggers v. J. 1792. Juli-Heft.

Richter (J. P. F.) Vorschule der Aesthetik. 1. Bd. 3. Programm.

Allgemeine Theorie des Genies. Versuch von Dr. Ferd. Christoph Weise. Heidelberg. 1821.

Prag, 1822,

gedruckt in der Commerschen Buchdruckerei, im ehemaligen Annakloster, Nr. 948.

Bayerische Staatsbibliothek München

376 Kunstgriff.]

151

BSB Bayerische StaatsBibliothek

MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Dambeck, Johann H. M.,

Vorlesungen über Ästhetik

Bd.: 1

Prag 1822

L.eleg.g. 93 r-1
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10573691-1